W 203/9

W 203
9

№ 203

КРАТКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ХРЕСТОМАТІЯ

СЪ

ДРЕВНѢЙШИХЪ ВРЕМЕНЪ

ДО

XVII ВѢКА ВКЛЮЧИТЕЛЬНО

составилъ

Л. САККЕТТИ,

профессоръ СПб. Консерваторіи Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

Изданія **М. М. Ледерле** удостоены на Первой Всероссійской Выставкѣ Печатнаго Дѣла малой серебряной медали.

С-.ПЕТЕРБУРГЪ.

Изданіе Книжнаго Магазина М. М. Ледерле.

НЕВСКІЙ 42.

1896.

Ш 203/9

КРАТКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ХРЕСТОМАТІЯ

СЪ

ДРЕВНѢЙШИХЪ ВРЕМЕНЪ

ДО

XVII ВѢКА ВКЛЮЧИТЕЛЬНО

составилъ

Л. САККЕТТИ,

профессоръ СПб. Консерваторіи Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

XX-10676

Изданія **М. М. Ледерле** удостоены на Первой Всероссійской Выставкѣ Печатнаго Дѣла малой серебряной медали.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Изданіе Книжнаго Магазина М. М. Ледерле.

НЕВСКІЙ 42.

1896.

Типо-литографія В. А. Вацлика, Спб. Литейн. пр., № 45–8.

2019374297

Дорогому

Александру Николаевичу

Веселовскому

благодарный ученикъ.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Въ настоящее время русская литература начинаетъ понемногу обогащаться произведеніями по исторіи музыки, какъ переводными, такъ и самостоятельными. Эти книги наполнены именами композиторовъ, большею частью совсѣмъ неизвѣстныхъ публикѣ. Описанія ихъ произведеній едва ли даютъ сколько нибудь ясное понятіе о самой музыкѣ и отнюдь не могутъ замѣнить знакомство съ памятниками, которые одни проливаютъ яркій свѣтъ на художественный прогрессъ человѣчества. Чтобы содѣйствовать ознакомленію съ развитіемъ музыки, я выбралъ изъ разныхъ книгъ по исторіи музыки и изданій, заключающихъ въ себѣ музыкальныя произведенія прежнихъ временъ, наиболѣе характерные образцы творчества болѣе или менѣе выдающихся композиторовъ. Нѣкоторыя изданія, которыми я имѣлъ возможность пользоваться, по своей дороговизнѣ, давности и библіографической рѣдкости, не всѣмъ доступны. Часто въ нихъ ноты напечатаны въ ключахъ, не извѣстныхъ любителямъ, а лишь музыкантамъ-спеціалистамъ. Я выбралъ изъ разныхъ музыкальныхъ изданій произведенія прежнихъ композиторовъ, показавшіяся мнѣ наиболѣе интересными, и предлагаю ихъ публикѣ въ ключахъ [1]), всѣмъ извѣстныхъ, и въ фортепіанномъ переложеніи.

Послѣднее имѣетъ цѣлью не столько удобство исполненія, сколько помощь для лицъ, не привыкшихъ къ чтенію партитуръ.

Довожу свою хрестоматію до XVII вѣка включительно, потому что наиболѣе замѣчательныя музыкальныя произведенія XVIII и XIX вѣковъ публикѣ болѣе или менѣе извѣстны и во всякомъ случаѣ гораздо доступнѣе памятниковъ предыдущихъ временъ.

Помѣщенныя въ этой хрестоматіи произведенія нашли себѣ оцѣнку въ исторіи музыки. О нихъ писатели сообщаютъ иногда интересныя свѣдѣнія, высказываютъ остроумныя мысли и сужденія; нѣкоторые изъ главнѣйшихъ памятниковъ музыкальнаго творчества подвергнуты весьма подробному анализу. Наиболѣе важное изъ того, что я нашелъ въ исторической музыкальной литературѣ о сочиненіяхъ, помѣщенныхъ въ этой книгѣ, я привелъ въ текстѣ или въ дословной передачѣ, или въ сокращеніи, если писатель вдавался въ подробности, не вполнѣ доступныя не спеціалистамъ. Но, по возможности, я старался приводить слова самихъ авторовъ изъ наиболѣе компетентныхъ по тому или другому отдѣлу исторіи музыки и написавшихъ болѣе или менѣе капитальные труды по названному предмету. Послѣдніе, по дороговизнѣ, обширности и спеціальности

---

[1]) Ноты теноровaго ключа написаны въ этой хрестоматіи въ скрипичномъ, октавою выше. Чтобы читателю напомнить о томъ, что онѣ должны исполняться октавою ниже, къ скрипичному ключу присоединенъ знакъ теноровaго ключа.

изложенія, доступны не многимъ. Не всякій русскій читатель можетъ ознакомиться съ литературой по исторіи музыки также вслѣдствіе того, что книги по названному предмету по большей части написаны на иностранныхъ языкахъ. Тѣмъ болѣе мнѣ казались не лишними заимствованныя цитаты, изъ которыхъ почти исключительно состоитъ объяснительный текстъ предлагаемой хрестоматіи. Я переставалъ цитовать авторитетныхъ писателей лишь въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, когда не могъ согласиться съ высказываемыми мнѣніями или же не находилъ оцѣнки тѣхъ произведеній, которыя, какъ мнѣ казалось, заслуживаютъ особаго вниманія.

Все, представляющее второстепенный интересъ, помѣщено въ примѣчаніяхъ.

Чтобы дать возможность читателю съ большимъ удобствомъ оріентироваться въ исторической музыкальной литературѣ, вездѣ указаны источники, откуда заимствованы какъ самыя произведенія, такъ и все, о нихъ сообщаемое.

Предлагаемая краткая хрестоматія есть весьма небольшая часть собраннаго мною матеріала, который, хотя уже и обработанъ, но пока остается въ рукописи, вслѣдствіе дороговизны изданія.

Предпринятый мною трудъ и въ этомъ сокращенномъ видѣ выполненъ, благодаря любезному содѣйствію многихъ лицъ. Значительныя затрудненія я встрѣтилъ при составленіи отдѣла о духовной музыкѣ, за преодолѣніе которыхъ приношу свою благодарность Его Высокопревосходительству Оберъ-Прокурору Святѣйшаго Сѵнода, Константину Петровичу Побѣдоносцеву, а также П. А. Гиль-Дебрандту, П. П. Мироносицкому, о. Прот. А. И. Парвову, И. В. Покровскому, А. П. Саломону, а по части Православнаго духовнаго пѣнія Ив. Ив. Вознесенскому, А. И. Пузыревскому, Ст. В. Смоленскому и Дм. И. Соловьеву. За переводы текстовъ, всевозможныя указанія, справки и т. п. я долженъ выразить искреннюю признательность: Ѳ. Д. Батюшкову, К. М. Блумбергу, И. М. Болдакову, С. К. Буличу, г. Бурго-Дюкудрэ, И. К. Воячеку, г. Гаркави, И. Е. Гудлету, Г. И. Гудлету, В. К. Ернштедту, г-жѣ Катальоти, М. С. Куторгѣ, В. П. Ламбину г. Ли, Фридриху Мюллеру, А. А. Неустроеву, г. Петито, Э. Ю. Петри, кн. П. Ар. Путятину, Э. Л. Радлову, И. Г. Рессель, г. Рюэль, А. И. Сомову, В. В. Стасову, Кн. Э. Э. Ухтомскому, А. С. Фаминцину, И. А. Шляпкину.

Мое сердечное спасибо Александру Николаевичу Веселовскому, главному руководителю моихъ научныхъ занятій, за его драгоцѣнныя указанія.

Л. Саккетти.

С.-Петербургъ. 1895 г. Октябрь.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	Стр.
Введеніе	1
Примѣчанія къ введенію	3
Глава I. Первобытная музыка	5
Примѣчанія къ I-й главѣ	11
Глава II. Музыка Восточныхъ народовъ	13
Примѣчанія къ II главѣ	19
Глава III. Греческая музыка	21
Примѣчанія къ III главѣ	25
Глава IV. Начало христіанской музыки	27
Примѣчанія къ IV главѣ	39
Глава V. Свѣтская средневѣковая музыка	46
Примѣчанія къ V главѣ	49
Глава VI. Средневѣковыя духовныя и свѣтскія драматическія представленія	52
Примѣчанія къ VI главѣ	57
Глава VII Начало многоголосной музыки	59
Примѣчанія къ VII главѣ	66
Глава VIII. Нидерландская школа	72
Примѣчанія къ VIII главѣ	75
Глава IX. Англійская школа	77
Примѣчанія къ IX главѣ	80
Глава X. Римская школа	81
Примѣчанія къ главѣ X	86
Глава XI. Венеціанская школа	88
Примѣчанія къ XI главѣ	90
Глава XII. Нѣмецкая школа	91
Примѣчанія къ XII главѣ	94
Глава XIII. Начало оперной музыки	96
Примѣчанія къ XIII главѣ	105
Глава XIV. Начало инструментальной музыки	112
Примѣчанія къ XIV главѣ	122
Заключеніе	128
Переводы текстовъ	129
Нотное приложеніе	153
Поправки и дополненія	476

Списокъ музыкальныхъ произведеній въ текстѣ.

	Стр.
Мелодіи, получаемыя на инструментахъ острововъ Дружбы и Сандвичевыхъ	5
Карибская мелодія	6
Эскимосская мелодія	6
Пѣсня жителей острова Owhyhee	6
Папуасская пѣсня	6
Пѣніе людоѣдовъ на Маркизскихъ островахъ	7
Пѣніе племени Барабра	7
Эскимосская пѣсня	8
Новозеландское похоронное пѣніе	8
Негрская мелодія	8
Индѣйская пѣсня	8
Индѣйское двухъ-голосное пѣніе	9

Стр.

Пѣсня жителей Донголы . . . . . 9—10
Китайскій гимнъ въ честь предковъ 13
Весенній гимнъ въ честь Кришны 14
Арабская мелодія съ фіоритурами . . . . . 15—16
Пѣніе арабскаго поэта съ аккомпаниментомъ ребаба. 17
Пѣніе водокачателей для орошенія земли у Эсне 17
Пѣсня Сейкиля 23
Гимнъ „Te Deum Laudamus“, приписываемый Св. Амвросію 32
Deus creator 32
Baptizat Augustinum. 32
Sequentia in Die S.-Pentecoste Ноткера Заики 36
Отрывокъ изъ „Omnipotens genitor“ „Tropus ad Kyrie eleison“. Тутило . . . 37
Dies irae. 37
Im Spiegelton Frauenlobs 47
Der Meisterliche Hort 47
Проза ослинаго праздника 55
Параллельный органъ 59
Блуждающій органъ 60
Блуждающій органъ у Гвидона Аретинскаго 60
Фо-бурдонъ 61
Двойной контрапунктъ Jean de Garlande (XIII в) 62
Le son de la clochette, auquel Circée sortit de son jardin 101
Пѣніе Главка 102
Переложенный на фортепіано отрывокъ изъ инструментальнаго сочиненія, приписываемаго Окегему (XV в.) 112

Списокъ музыкальныхъ примѣровъ въ нотномъ приложеніи.

Стр.

№ 1. La Plainte de l'épouse. Жалоба супруги. Пѣсня съ острова Формозы (Китай) 155
„ 2. Индійская мелодія 157
„ 3. Арабская плясовая мелодія 157
„ 4. Ele shachak. Великаны неба 159
„ 5. Kaddisch. Пѣснь освященія. 161
„ 6. Мелодія, приписываемая Пиндару 162
„ 7. Гимнъ музѣ. 165
„ 8. Отрывокъ музыки къ хору изъ Ореста Еврипида 168
„ 9. Гимнъ Аполлону. 169
„ 10. Ирмосъ на Крещеніе Господне 171
„ 11. Стихира воскресна на Господи воззвахъ 172
„ 12. Степенны I-го гласа 173
„ 13. Ирмосъ на Воздвиженіе Честнаго Креста 174
„ 14. Стихира воскресна на Господи воззвахъ 175
„ 15. Въ Чермномъ морѣ. 176
„ 16. Царь Небесный 177
„ 17. Всемірную славу. 179
„ 18. Introitus VIII modi 181
„ 19. Antiphona „Media vita“. Ноткера Заики 182
„ 20. Мотетъ Галлуса. 183
„ 21. Pisen sv. Vojtécha. Пѣснъ св. Войтеха 188
„ 22. Dictamen. Поученіе. 189
„ 23. Chanson du Chatelain de Coucy. Пѣсня де Куси 190
„ 24. Tannhaeuser's Busslied. Покаянная пѣснь Тангейзера 191
„ 25. Lied eines Fahrenden. Пѣсня странствующаго музыканта 194
„ 26. L'Omme armé 195
„ 27. Литургическая драма „Три святые царя“ 196
„ 28. Robins m'aime. Рондо Адама де ла Галь 200
„ 29. Мотетъ Адама де ла Галь 202
„ 30. Mira lege 205
„ 31. Квадрипль Перотена „Viderunt“. 206
„ 32. Шестиголосный каноиъ „Sumer is icumen“ 207
„ 33. „Sumer is icumen in“ съ современной гармонизаціей 213
„ 34. Рондо Адама де ла Галь 214
„ 55. Alta Trinita beata 215
„ 36. Рондо Жанно Лекюреля. 216
„ 37. Пѣсня анонима 218
„ 38. Изъ Мессы Дюфе: „Omme armé“ 220
„ 39. Cent mille escus. Пѣсня Дюфе. 223
„ 40. Изъ Мессы „Gaudeamus“ Жоскина де Пре 225
„ 41. „Et incarnatus“ Жоскина де Пре 228

Стр.

№ 42. Изъ IV Покаяннаго псалма Орланда Лассо 229
„ 43. „Adoramus te Christe“ Орландо Лассо, ... 233
„ 44. Пѣсня Орландо Лассо „Scais tu dir l'avé“ 236
„ 45. „O rosa bella“ Dunstable 238
„ 46. Мотетъ Ѳомы Тэллиса 240
„ 47. Духовная пѣснь Бёрда 245
„ 48. Мадригалъ Джона Доуланда 252
„ 49. Singet Gottes Ruhm. Гудимеля 257
„ 50. „Improperia“ Палестрины 258
„ 51. Изъ мессы папы Маркелла, Палестрины 261
„ 52. „Adoramus te, Christe“ Палестрины 269
„ 53. „Diffusa est gracia“ D. M. Nanini 271
„ 54. „Christus factus est“ Феличе Анеріо 275
„ 55. „Miserere“ Гр. Аллегри 278
„ 56. Мадригалъ Луки Маренціо 283
„ 57. Мадригалъ Адріана Виллаэрта 286
„ 58. Отрывокъ изъ мессы Андрея Габріели 293
„ 59. „Benedictius“ Джіованни Габріели 297
„ 60. „Wer hat gemeint“ пѣсня Генриха Финка 305
„ 61. Пѣсня Зенфля: „Wol Kumpt der May“ 309
„ 62. „O Freude über Freud“ Эккарда 312
„ 63. Ein feste Burg ist unser Gott“ съ гармонизаціей Хасслера 321
„ 64. „Es ist ein Ros' entsprungen“ Преторіуса 322
„ 65. Канцона изъ „Эвридики“ Пери 323
„ 66. Изъ ораторіи „Пренія Души и Тѣла“ Кавальере 326
„ 67. Плачъ Аріадны Монтеверде 329
„ 68. Речитативъ изъ ораторіи Кариссими „Jephte“ 331
„ 69. Кантата „Vittoria“ Джіакомо Кариссими 332
„ 70. Изъ „Stabat Mater“ Асторги 338
„ 71. Арія изъ оперы „La Rosaura“, Александра Скарлатти 348
„ 72. Арія Александра Скарлатти 352
„ 73. Изъ „Страстей Господнихъ“ Генриха Шютца 355
„ 74. Изъ „Ballet comique de la Royne“ 369
„ 75a. Хоръ пастуховъ и пастушекъ изъ „Армиды Люлли“ 370
„ 75b. Изъ музыкальной трагедіи „Армида“ Люлли 372
„ 76. Изъ „Тимона Аѳинскаго“ Пёрселя 380
„ 77. Симфонія Орландо Лассо 382
„ 78. Токката Клавдія Меруло 388
„ 79. Ричеркаръ Андрея Габріели 394
„ 80. Рачеркаръ Джіованни Габріели 398
„ 81. Канцона Джіованни Габріели 403
„ 82. Соната Бассани 405
„ 83. Изъ Канцоны Фрескобальди 414
„ 84. „Фрескобальда“. Дж. Фрескобальди 415
„ 85. Токката Фробергера 418
„ 86. „Nun lob mein Seel den Herren“ Пахельбеля 421
„ 87. „Vater unser im Himmelreich“ Пахельбеля 423
„ 88. Токката Пахельбеля 425
„ 89. Прелюдія и фуга Fis moll. Букстехуде 428
„ 90. Прелюдія и фуга G-moll Букстехуде 439
„ 91. Пассакальо Букстехуде 448
„ 92. Praeludium and „The Carman's Whistle“. Вилльяма Бёрда 456
„ 93. Сюита. Пёрселя 461
„ 94. „Les moissonneurs“ Couperin 465
„ 95. „Соната“ Кунау 469

ВВЕДЕНІЕ.

Народныя легенды повѣствуютъ о божественномъ происхожденіи музыки [1]). Сами боги любятъ ее, нѣкоторые изъ нихъ занимаются ею, напримѣръ, греческій Аполлонъ, и дарятъ людямъ инструменты. Эти легенды свидѣтельствуютъ о томъ, что люди всегда были очень высокаго мнѣнія о музыкѣ. Ея истинное происхожденіе наука пытается объяснить слѣдующимъ образомъ. Подобно архитектурѣ, не имѣющей образца въ природѣ [2]), и музыка является результатомъ не звукоподражанія, хотя иногда оно и замѣчается въ этомъ искусствѣ, въ особенности въ такъ называемомъ ея программномъ родѣ, возникающемъ въ болѣе позднія времена [3]). Въ первобытной музыкѣ, въ пѣніи дикихъ народовъ не замѣтно стремленія къ подражанію звукамъ природы [4]). Вѣрнѣе предположить, что названное искусство коренится въ крикѣ [5]). По мѣрѣ того, какъ чувство обогащается впечатлѣніями, крики постепенно превращаются въ музыку. Оттого, она, развиваясь параллельно съ прогрессомъ человѣческаго духа, служитъ ему выраженіемъ. Сама по себѣ музыка есть міръ звуковъ, распространяющихся во внѣшнемъ пространствѣ. Но эти звуки являются отголоскомъ нашего внутренняго міра; оттого подъ вліяніемъ музыки въ сердцахъ людей вызывается сочувствіе тому настроенію, которое было исходнымъ пунктомъ музыкальнаго произведенія [6]). Вотъ почему музыка есть одно изъ средствъ узнать человѣческую душу, и исторія этого искусства можетъ быть названа звуковой картиной, на которой запечатлѣлись сердечныя волненія, страсти и настроенія, пережитыя людьми въ былыя времена.

Чувства для изслѣдователя представляютъ интересъ тѣмъ большій, что они преимущественно вліяютъ на общее поведеніе людей. „Идеи не управляютъ міромъ и не ниспровергаютъ его, пишетъ Гербертъ Спенсеръ, міръ управляется и ниспровергается чувствами, которымъ идеи служатъ только руководителями“. [7]) Слѣдовательно, чтобы понять хотя отчасти причины явленій въ жизни человѣчества, нужно обратить вниманіе на то, какія именно чувства волновали людей.

Чувства, душевныя волненія могутъ быть изучаемы лишь въ ихъ внѣшнихъ проявленіяхъ. Они особенно рельефно выражаются въ искусствахъ, налагая своеобразный отпечатокъ на произведенія архитектуры, скульптуры, живописи, поэзіи и музыки. Исторія образовательныхъ искусствъ и литературы изучаются теперь въ смыслѣ документовъ, способныхъ пролить свѣтъ на внутренній міръ человѣчества, особенности котораго являются ключемъ для пониманія различныхъ цивилизацій [8]). Съ этой точки зрѣнія исторія музыки еще не разработывалась. Но если это искусство коренится въ крикѣ, то музыку можно разсматривать, какъ идеализированный вопль человѣчества, въ которомъ слышатся радости и горести, пережитыя людьми на пути ихъ культурнаго развитія.

Въ этомъ смыслѣ исторія музыки пріобрѣтаетъ громадный психологическій интересъ.

Но пока эта наука преимущественно слѣдила только за процессомъ развитія музыкальныхъ формъ. Въ настоящее время музыка есть особый міръ, поражающій сложностію, богатствомъ и разнообразіемъ. Чтобы сдѣлаться таковою, она должна была пройти долгій путь медленнаго, постепеннаго развитія. Любопытно прослѣдить этотъ органическій ростъ, интересно посмотрѣть, какъ изъ простѣйшихъ формъ мало по малу возникли болѣе сложныя, изъ незврачныхъ зародышей—законченные художественные организмы, и какимъ путемъ грубыя звуковыя сочетанія превращались въ высшее благозвучіе. При такой научной, спеціально-исторической, объективной точки зрѣнія интересъ направляется на изученіе музыкальныхъ фактовъ, на пониманіе процесса музыкальнаго развитія человѣчества, вслѣдствіе чего для любознательнаго изслѣдователя одинаково привлекательны, какъ неуклюжія первоначальныя попытки, такъ и развившіеся изъ нихъ съ теченіемъ времени болѣе или менѣе совершенные образцы высшей художественности.

Послѣдніе, встрѣчаясь иногда на пути постепеннаго прогресса музыки, сообщаютъ ея исторіи важное эстетическое значеніе. Подобно тому, какъ не всѣ искусства развиваются параллельно, а одно, находя благопріятныя обстоятельства для своего развитія ранѣе, опережаетъ другое, точно также и вѣтви одного и того же искусства растутъ не съ одинаковою быстротой. Какъ искусства, такъ и ихъ роды не въ одно и то же время переживаютъ фазисы своего развитія, достигаютъ кульминаціоннаго пункта высшаго совершенства, а затѣмъ клонятся къ упадку. Исторія музыки даетъ возможность путемъ сравненія прослѣдить постепенное стремленіе къ высшей красотѣ, доступной разнымъ родамъ этого искусства, и болѣе или менѣе быстрое ихъ паденіе съ достигнутой ими художественной высоты. Произведенія, находящіяся на вершинѣ художественнаго прогресса, представляютъ самые совершенные образцы прекраснаго, доступнаго человѣчеству въ данной области.

Изученіе этихъ образцовъ есть лучшее средство развить свой вкусъ [9]). Хорошій, правильный вкусъ не есть подарокъ свыше. У насъ есть лишь способность наслаждаться красотою, могущая однако развиваться неправильно, односторонне и даже совсѣмъ заглохнуть. Для воспитанія вкуса нужна художественная пища, и чѣмъ она будетъ лучше, тѣмъ вкусъ будетъ правильнѣе [10]). Лучшее средство узнать, что́ дѣйствительно хорошо въ данномъ искусствѣ, есть его исторія. Путемъ сравненія она указываетъ на образцовыя произведенія, находящіяся на высшихъ ступеняхъ эстетическаго прогресса, доступныхъ той или другой области. Такимъ образомъ исторія музыки даетъ средство познакомиться съ тѣмъ, что представляетъ высшую красоту въ упомянутомъ искусствѣ. Высшихъ образцовъ художественной красоты не много. Медленно двигаясь въ гору, искусство въ состояніи не долго продержаться на ея вершинѣ: паденіе наступаетъ болѣе или менѣе быстро. Тѣмъ большаго вниманія заслуживаютъ эти столь рѣдкіе продукты геніальнаго художественнаго творчества. Явившись результатомъ иныхъ условій, иныхъ временъ, болѣе или менѣе далекихъ отъ нашей эпохи и теперешнихъ модныхъ вкусовъ, многія изъ величайшихъ музыкальныхъ произведеній не всѣмъ понятны, иногда кажутся странными и скучными. Необходимо не мало усилій, чтобы вникнуть въ эти чуждыя намъ красоты. Но этотъ трудъ щедро вознаграждается расширеніемъ нашего эстетическаго горизонта, на которомъ начинаютъ ярко блистать прежде незамѣченныя художественныя свѣтила.

Примѣчанія къ введенію.

[1]) „Въ этихъ басняхъ, пишетъ Фетисъ, достойно вниманія мнѣніе о музыкѣ, какъ о такомъ драгоцѣнномъ дарѣ человѣчеству, что многіе древніе народы приписывали ея изобрѣтеніе самимъ богамъ.“ Fétis. Histoire générale de la musique. Paris. 1869. I, p. 4.

[2]) Schnaase. Geschichte der bildenden Künste. II. S. 28. О вліяніи окружающей природы на общій видъ архитектуры см. „Источники архитектурныхъ типовъ“ Герберта Спенсера. (Научные, политическіе и философскіе опыты. СПБ. 1866, т. I, стр. 178—184). Общій характеръ мѣстности, вѣроятно, отражается и въ музыкѣ. А. С. Фаминцынъ пишетъ, „что на рисунокъ мелодіи имѣетъ вліяніе и природная обстановка пѣвца: такъ напр. музыкальная фантазія жителей горныхъ странъ, по большей части скотоводовъ, не только подчиняется звукоряду и стилю употребляемыхъ пастухами музыкальныхъ орудій: рожка, волынки и т. п., но и природному явленію раскатовъ голоса, отражаемаго горами (эхо). Этому вліянію, кажется, можно приписать возникновеніе въ пѣсняхъ именно горныхъ жителей (Тирольцевъ, Штирійцевъ и др.) особенныхъ голосовыхъ фигуръ (Iodel), широко раскидывающихся и какъ бы раскатывающихся по интерваламъ аккордовъ тоники и доминанты, обыкновенно примѣняемыхъ въ видѣ припѣва въ концѣ каждой строфы пѣсни. Интересны также вызванныя природной обстановкой короткія попеременныя пѣсни, которыя поютъ въ Моравіи работники и работницы, перекликаясь ими черезъ долины, съ горы на гору, съ поля на поле, во время работы. Совершенную противоположность къ этимъ коротенькимъ пѣсенкамъ представляютъ русскія „протяжныя“ пѣсни, въ пространныхъ, заунывныхъ мелодіяхъ которыхъ явно отразились безконечная ширь и гладь нашихъ полей и степей, „широкое раздолье“ нашихъ могучихъ рѣкъ.“ (Ал. С. Фаминцынъ. Древняя индо-китайская гамма. СПБ. 1889, стр. 36—37).

[3]) Лукрецій объяснялъ происхожденіе музыки подражаніемъ звукамъ природы: „Долго голосъ подражалъ гибкому пѣнію птицъ, прежде чѣмъ сладостная мелодія соединилась съ легкими стихами, чтобы очаровывать людской слухъ; дыханіе зефировъ, раздаваясь въ поломъ тростникѣ, научило играть на сельскихъ свирѣляхъ, и послѣ долгаго прогресса, флейта въ искусныхъ рукахъ стала присоединять свои нѣжные, жалобные звуки къ стройному пѣнію. Оно возникло изъ досуга пастуховъ, среди обширныхъ пустынь и въ дремучихъ лѣсахъ“. (De rerum natura, lib. V). Но факты не подтверждаютъ этого мнѣнія.

[4]) „Нѣкоторые писатели, пишетъ Бакеръ, того мнѣнія, что индѣйскія пѣсни были сначала простымъ подражаніемъ птицамъ; но нѣтъ никакой духовной связи между подобными тривіальными попытками и истиннымъ, высшимъ выраженіемъ чувствъ, чѣмъ музыка должна быть и индѣйская является на самомъ дѣлѣ. Гораздо ближе и правильнѣе предположеніе, что эти мелодіи представляютъ плодъ медленной эволюціи, коренящейся въ простѣйшихъ, свойственныхъ всѣмъ людямъ выраженіяхъ радости и горести“. Далѣе Бакеръ продолжаетъ: „Подражаніе животнымъ (въ особенности ихъ тѣлеснымъ движеніямъ), хотя очень часто связано съ пѣніемъ, но не какъ нераздѣльная часть, а какъ дополненіе недостаточнымъ словамъ. Музыка всегда является выраженіемъ человѣческаго чувства, которое есть нѣчто совсѣмъ иное, чѣмъ одно подражаніе внѣшней природѣ. Слова, подражающія различнѣйшимъ звукамъ природы, встрѣчаются во всѣхъ языкахъ; но радость (смѣхъ), печаль и скорбь человѣкъ выражаетъ соотвѣтственно своимъ органамъ и своей духовной природѣ.“ (Th. Baker. Ueber die Musik der nordamerikanischen Wilden. Leipzig. 1882. S. 2).

[5]) Платонъ высказываетъ мнѣніе, что музыка имѣетъ своимъ началомъ крикъ („Законы“ II). „Кромѣ своихъ математическихъ свойствъ, пишетъ Тэнъ, звукъ аналогиченъ съ крикомъ, почему и не имѣетъ соперника въ непосредственномъ, вѣрномъ, нѣжномъ и могучемъ выраженіи страданія, радости, гнѣва, негодованія, всѣхъ волненій и эмоцій живого и чувствующаго существа, даже самыхъ незамѣтныхъ ихъ оттѣнковъ и неизвѣданныхъ ихъ тайниковъ“. (H. Taine. Philosophie de l'art. Deusiéme édition. Paris. 1872, p. 68—69). „Вся музыка, пишетъ Гербертъ Спенсеръ, была первоначально вокальной, всѣ вокальные звуки производятся дѣйствіемъ извѣстныхъ мускуловъ. Эти мускулы, вмѣстѣ съ мускулами тѣла вообще, побуждаются къ сокращенію пріятными или тягостными чувствами. И поэтому-то чувства выражаются звуками такъ же, какъ и движеніями. Поэтому и барбоска одновременно лаетъ и прыгаетъ, когда его спускаютъ съ цѣпи; поэтому и кошка мурлычитъ и выпрямляетъ хвостъ, а канарейка чиликаетъ и порхаетъ. Поэтому и разъяренный левъ реветъ, ударяя себя хвостомъ, и собака ворчитъ оскаливая зубы. Поэтому и изувѣченное животное не только мечется, но и воетъ. По той же причинѣ и въ человѣкѣ тѣлесное страданіе выражается не только судорожными движеніями, но криками и стонами,—оттого-то въ гнѣвѣ, страхѣ, горѣ тѣлодвиженія сопровождаются вскрикиваніями и воплями; за сладкими ощущеніями слѣдуютъ восклицанія: мы слышимъ крики радости и восторженные возгласы. Итакъ, мы имѣемъ здѣсь принципъ, лежащій въ основѣ всѣхъ вокальныхъ явленій, включая сюда и явленія вокальной музыки, а слѣдовательно и музыки вообще.“ (Гербертъ Спенсеръ. Происхожденіе и дѣятельность музыки. Научные,

политическіе и философскіе опыты. I, стр. 143). Музыка, по мнѣнію Г. Спенсера, „есть идеализація естественнаго языка страсти.“ (Тамъ же, стр. 153). Музыка, помогая выражать чувства, усиливаетъ симпатію между людьми. Гербертъ Спенсеръ думаетъ, „что этотъ языкъ душевныхъ волненій, который музыкальное образованіе развиваетъ и утончаетъ, по значенію своему уступаетъ только языку разума, а можетъ быть даже и ему не уступаетъ. Измѣненія голоса, производимыя чувствомъ, служатъ средствомъ возбужденія подобныхъ же чувствъ и въ другихъ.“ (Тамъ же, стр. 164). Отсюда вытекаетъ высокое мнѣніе Герберта Спенсера объ этомъ искусствѣ. Онъ смотритъ на музыку „какъ на пособіе къ достиженію того высшаго счастія, которое онасмутнорисуетъ.“ (Тамъ же, стр. 166). Оттого упомянутый писатель полагаетъ, что „музыка должна занять высшее мѣсто въ ряду изящныхъ искусствъ, какъ наиболѣе содѣйствующее человѣческому благоденствію.“ (Тамъ же, стр. 166).

[6]) „Всѣмъ извѣстно, что одно чередованіе звуковъ, безъ словъ и какого бы то ни было объясненія можетъ возбудить воинственный энтузіазмъ, религіозное чувство или вызвать слезы у тысячи людей.“ Grant Allen. Physiological Aesthetics. London. 1877, p. 130. Весьма важныя мысли о способности музыки не столько выражать настроенія, сколько возбуждать ихъ въ насъ, высказываетъ Лотце. (Lotze. Geschichte der Aesthetik in Deutschland. S. 480—481).

[7]) Гербертъ Спенсеръ. Классификація наукъ, съ статьею о причинахъ разногласія съ философьей Конта. С.-Петербургъ, 1866, стр. 48.

[8]) Taine. Histoire de la littérature anglaise. Cinquiéme édition. I, p. X—XI.

[9]) Я имѣлъ случай подробно писать о вкусѣ въ своемъ „Обзорѣ главныхъ основъ эстетики“. (См. „Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. Томъ IV. 1866 г. Выпускъ 4).

[10]) Весьма интересныя мысли о вкусѣ и его воспитаніи высказалъ Віолле-ле-Дюкъ. (Viollet-le Duc. Dictionnaire raisonné de l'architecture française. VI, p. 31—43).

ГЛАВА I.

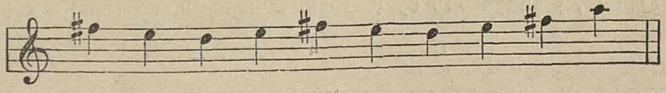
Первобытная музыка.

О музыкѣ человѣчества въ древнѣйшую эпоху его существованія свидѣтельствуютъ инструменты, найденные при раскопкахъ и принадлежащіе до-историческимъ временамъ. Такъ, напримѣръ, въ гробницахъ первобытныхъ обитателей Германіи попадались шумящіе инструменты [1]). Къ самымъ раннимъ временамъ зачатковъ культуры относитъ Г. Зиммель костяныя флейты, найденныя въ Южной Америкѣ и хранящіяся въ Копенгагенскомъ Этнографическомъ Музеѣ [2]). Сохранились инструменты, принадлежащіе каменному вѣку.

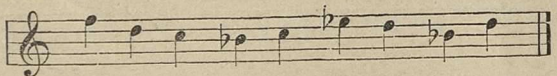
Въ Дольменѣ [3]), находящемся въ окрестностяхъ Пуатье, найдены: оружье, разная домашняя утварь и флейта изъ оленьихъ роговъ съ тремя дырочками. „Дырочки просверлены въ одинаковыхъ другъ отъ друга разстояніяхъ, и флейта могла бы дать четыре діатоническіе звука, если бы была додѣлана, а именно: нижній звукъ при закрытыхъ дырочкахъ и при ихъ послѣдовательномъ открываніи три восходящіе тона“ [4]).

Ларте нашелъ въ слоѣ, содержащемъ остатки животныхъ, принадлежащихъ къ исчезнувшимъ породамъ, флейту, сдѣланную изъ кости сѣвернаго оленя [5]). Судя по этимъ инструментамъ, можно предполагать, что музыка первобытныхъ людей состояла изъ весьма малаго количества звуковъ. Имъ удовлетворяются и современные намъ дикари, образъ жизни которыхъ вообще и музыка въ частности могутъ дать намъ понятіе о человѣчествѣ въ древнѣйшую эпоху его существованія [6]). Оттого музыку нынѣ живущихъ дикарей можно считать далекимъ отголоскомъ той, которая слышалась въ первобытную пору человѣческаго существованія.

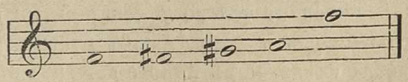
На островахъ Дружбы были найдены музыкальные инструменты, состоящіе изъ нѣсколькихъ трубочекъ разной длины. На одномъ изъ этихъ инструментовъ получалась мелодія изъ четырехъ звуковъ:



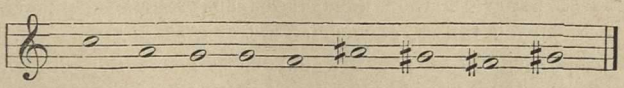
а на другомъ—мелодія изъ пяти нотъ:



Странный, непослѣдовательный порядокъ звуковъ, получаемый на подобныхъ инструментахъ, вѣроятно, явился результатомъ желанія воспроизводить на нихъ находившіяся въ употребленіи дикарей мелодіи [7]). У жителей Сандвичевыхъ острововъ есть флейта съ тремя дырочками. Играющій на этомъ инструментѣ дуетъ въ него носомъ. Упомянутая флейта издаетъ слѣдующіе звуки: [8])

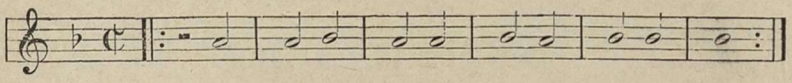


Съ острова Тонга-Табу (одинъ изъ острововъ Дружбы) въ 1774 г. Капитанъ Фурно привезъ флейту-пана (состоящую изъ ряда дудочекъ), издающую слѣдующіе звуки:



Отъ измѣненія силы вдуванія получаются на этомъ инструментѣ звуки квинтою и сексту выше и квинтою ниже отъ вышеуказанныхъ [9]). Но едва ли такой большой объемъ звуковъ (си♭ – ля) употребляется на практикѣ дикарями, играющими на этомъ инструментѣ. Ихъ мелодіи обыкновенно состоятъ изъ небольшого числа звуковъ. Такъ, напримѣръ, Карибы поютъ по нѣсколько часовъ [10]) слѣдующую мелодію, состоящую изъ двухъ нотъ: [11])

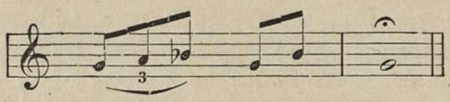
Карибская мелодія.



Она заимствована изъ книги Фетиса: Histoire générale de la musique. I, p. 13.

Въ пѣснѣ изъ трехъ нотъ изливалъ свою скорбь о покинутой отчизнѣ молодой эскимосъ, взятый на корабль доктора Элизы Кентъ Кена:

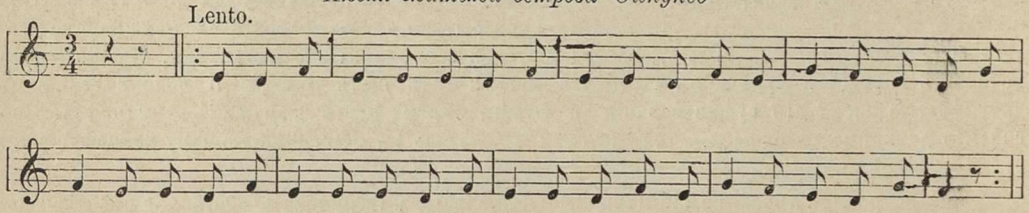
Эскимосская мелодія.



Эта пѣсня заимствована изъ книги Кена: „Arktische Fahrten und Entdeckungen der zweiten Grinnell-Expedition". Zweite vermehrte Auflage. Leipzig. 1859 S. 148.

На островѣ Owhyhee жители поютъ мелодіи изъ четырехъ нотъ, напримѣръ:

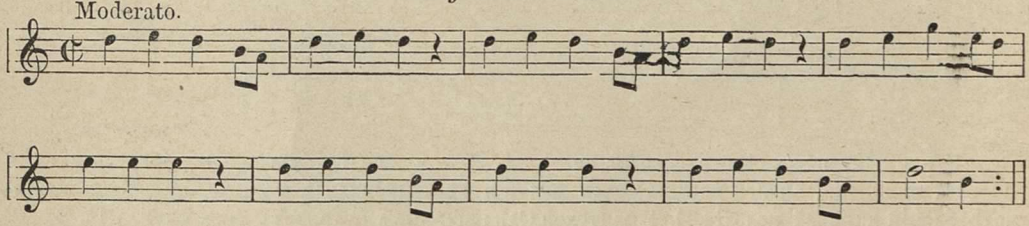
Пѣсня жителей острова Owhyhee



Эта мелодія заимствована изъ книги Фетиса (Fétis. Histoire générale de la musique I, p. 13).

Въ Новой Гвинеѣ, у папуасовъ существуютъ мелодіи, состоящія изъ пяти тоновъ:

Папуасская мелодія.



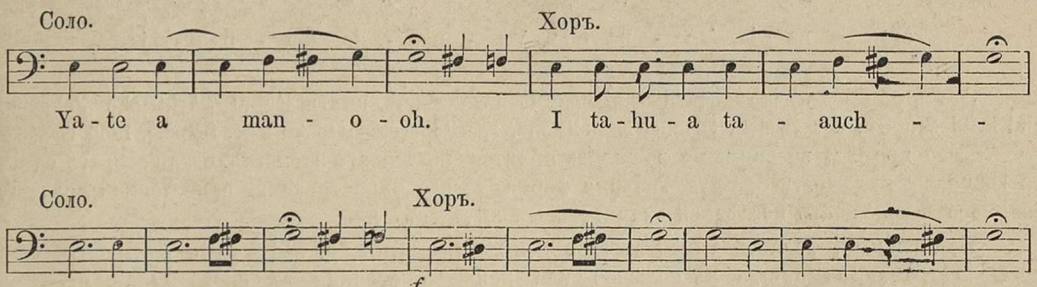
Эта мелодія заимствована у Фетиса (Fétis. Histoire générale de la musique. I, p. 22).

Въ такихъ мелодіяхъ пропускаются звуки, дающіе полутоны. Мелодіи, основанныя на гаммѣ изъ пяти тоновъ, встрѣчаются не только у дикарей, но и у китайцевъ, индійцевъ, а также въ шотландскихъ, ирландскихъ и древнѣйшихъ русскихъ пѣсняхъ [12]). Можетъ быть, гамма изъ пяти тоновъ является слѣдствіемъ нѣкоторой трудности исполнять полутоны, для устраненія которыхъ въ звукорядѣ пропускаются образующія ихъ ступени, а именно: фа и си въ до мажорной гаммѣ [13]).

Тѣмъ не менѣе въ пѣніи дикарей попадаются полутоны. Встрѣчаются даже мелодіи, основанныя на хроматической гаммѣ, состоящей изъ однихъ полутоновъ. Таково, напримѣръ, пѣніе дикарей на Маркизскихъ островахъ, сопровождающее церемонію, предшествующую пожиранію плѣнныхъ [14]). Это пѣніе состоитъ изъ пяти звуковъ, удаленныхъ другъ отъ друга на полутоны и вращающихся въ интервалѣ уменьшенной кварты.

Вотъ отрывокъ изъ этой пѣсни, заимствованный изъ книги Фетиса: Histoire générale de la musique, I, p. 20.

Пѣніе людоѣдовъ на Маркизскихъ островахъ:

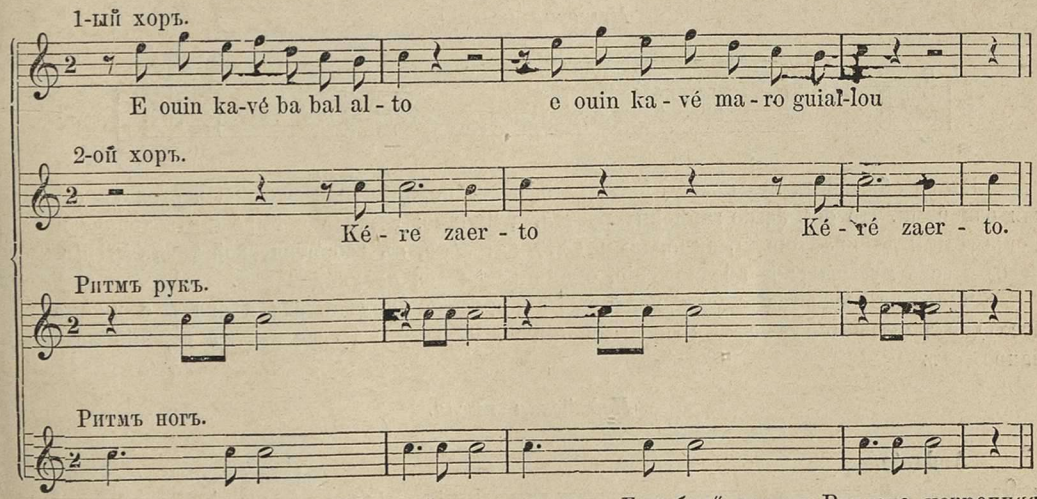


Несмотря на простоту и монотонность первобытной музыки, въ ней все таки заключаются зародыши художественности. Даже въ музыку, находящуюся въ самомъ примитивномъ состояніи, почти лишенную тоновъ и состоящую едва ли не изъ одного лишь шума вносится нѣкоторое ритмическое разнообразіе [15]).

Если мелодія сопровождается не одинаковыми ритмическими фигурами, то первобытной музыкѣ сообщается довольно интересный ансамбль. Такъ, напримѣръ, плясовыя пѣсни племени „Барабра“, живущаго между первымъ и вторымъ катарактами Нила, состоятъ изъ поперемѣннаго пѣнія двухъ хоровъ и сопровождаются двумя ритмическими мотивами, изъ которыхъ одинъ исполняется хлопаніемъ въ ладоши, а другой—притоптываніемъ ногами.

Вотъ образчикъ подобнаго пѣнія племени „Барабра“, заимствованный изъ книги Villo. tea u: De l'état actuel de l'art musical en Egypte, p. 256.

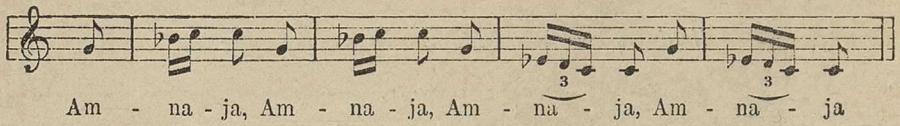
Пѣніе племени Барабра.



„Оригинальность мелодій въ пѣсняхъ племени „Барабра“, пишетъ Виллото, искренняя и шумная веселость, съ которою онѣ исполнялись въ нашемъ присутствіи, не могутъ быть ни точно положены на ноты, ни описаны, потому что нельзя выразить ни музыкой, ни словами характеръ, придавный пѣснямъ дѣтскимъ нравомъ этихъ добрыхъ людей“ [16]).

Иногда мелодіи первобытной музыки обнаруживаютъ стремленіе къ симметріи и контрасту. Такъ, напримѣръ, путешественникъ Элиза Кентъ Кенъ былъ встрѣченъ эскимосами, пропѣвшими въ честь его пѣсню, состоящую изъ двухъ дважды повторяющихся мотивовъ, изъ которыхъ одинъ въ восходящемъ, а другой въ нисходящемъ направленіи.

Эскимосская пѣсня.

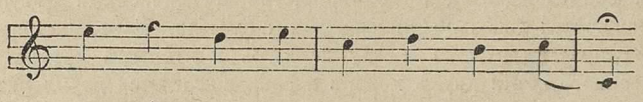


Этотъ образецъ эскимоскаго пѣнія заимствованъ изъ книги Кена: „Arktische Fahrten und Entdeckungen der zweiten Grinnel-Expidition". Zweite vermehrte Auflage. Leipzig. 1859. S. 203.

Если принять во вниманіе важность архитектоническаго элемента, безъ котораго едва ли возможна художественно-музыкальная форма, то его присутствіе въ приведенной мелодіи эскимосовъ сообщаетъ послѣдней значительный интересъ [17]).

Правильный, разнообразный ритмъ, изящная симметрія, эффектные контрасты, которые встрѣчаются иногда въ большей или меньшей степени въ первобытной музыкѣ, относятся къ ея внѣшней сторонѣ, формѣ. Но мелодіи дикихъ народовъ не вовсе лишены выразительности и характеристичности, вслѣдствіе чего онѣ иногда удачно соотвѣтствуютъ данной ситуаціи и смыслу словъ, на которыя поются. Форстеръ сообщаетъ о слѣдующемъ «меланхолическомъ пѣніи» на смерть нѣкоего Тупайа:

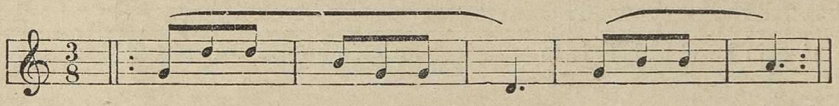
Новозеландское похоронное пѣніе.



Это погребальное пѣніе Новозеландцевъ заимствовано изъ книги Георга Форстера: A voyage round the World. II, p. 478.

Граціознымъ, бойкимъ оживленіемъ проникнуты негрскія плясовыя пѣсни, напримѣръ, слѣдующій напѣвъ, взятый изъ книги Villoteau: De l'état actuel de l'art musical en Egypte, p. 268

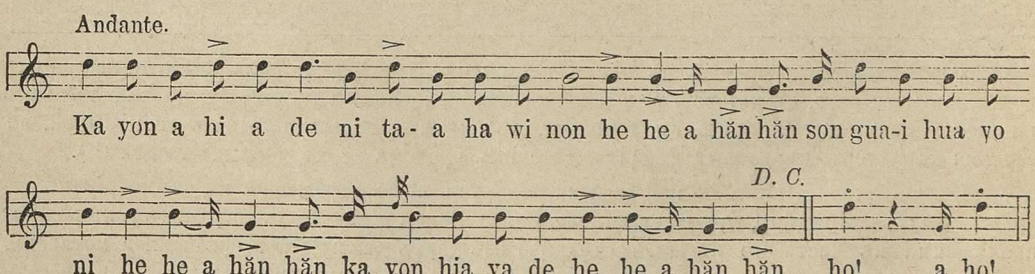
Негрская мелодія.



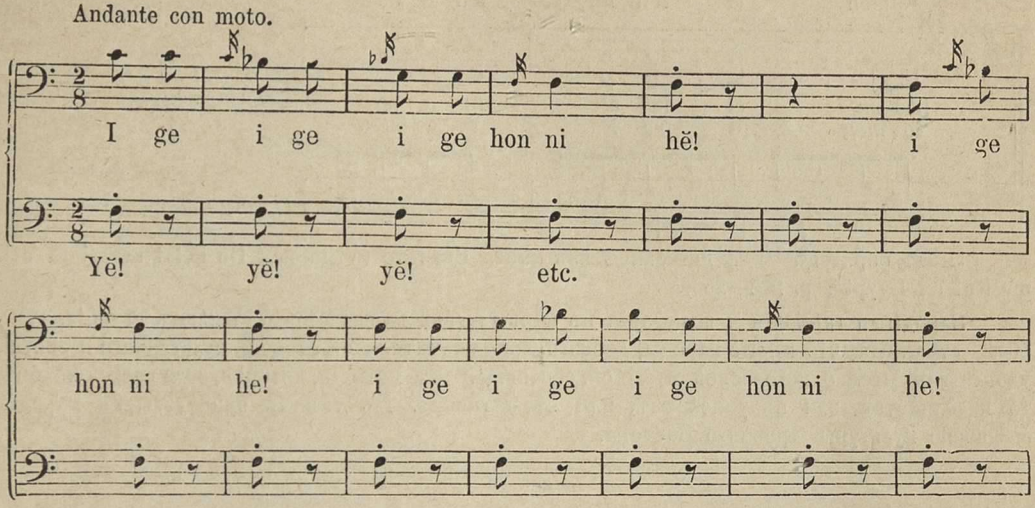
Этотъ образчикъ негрскаго пѣнія, какъ и вся первобытная музыка, поется унисонами или октавами. Но онъ легко гармонизируется, а именно: первые четыре такты тоническимъ, а послѣдній доминантовымъ аккордами. Слѣдовательно, съ теоретической точки зрѣнія, эта мелодія есть музыкальное предложеніе, оканчивающееся полукадансомъ.

Часто встрѣчаются арпеджированные аккорды въ индѣйскихъ пѣсняхъ, а иногда въ послѣднихъ слышатся даже два голоса: нижній поетъ одну и ту же ноту, а верхній мелодію, напримѣръ:

Индѣйская пѣсня.



Индѣйское двухъ-голосное пѣніе.



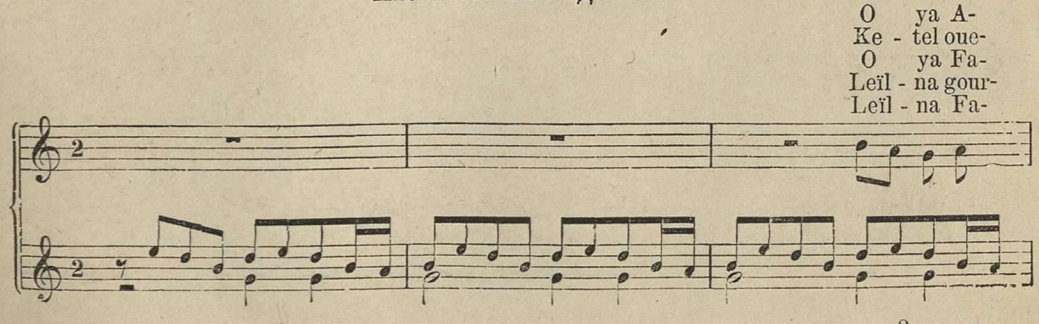
Оба эти образца индѣйскаго пѣнія заимствованы изъ книги Бакера (Th. Baker: Ueber die Musik der nordamerikanischen Wilden, S. 59, 63).

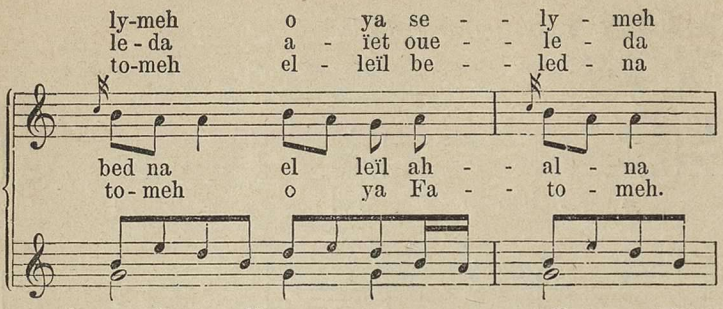
Бакеръ пишетъ, что тридцать двѣ мелодіи, приложенныя къ его книгѣ, за исключеніемъ только что приведеннаго образца двухъ-голоснаго пѣнія, поются унисономъ. «Большинство индѣйскихъ мелодій, продолжаетъ Бакеръ, носитъ тотъ же характеръ. Многоголосное пѣніе является рѣдкостію, и, судя по немногимъ описаніямъ такихъ случаевъ, гармонія подобныхъ многоголосныхъ пѣсенъ при ихъ повтореніи такъ произвольно мѣняется поющими, что болѣе или менѣе хорошо согласующіеся голоса аккомпанимента все таки не обнаруживаютъ никакого опредѣленнаго гармоническаго чувства. Даже мексиканцы не знали полифоническаго пѣнія, хотя у нихъ голоса иногда сопровождаются гармоническими инструментами. У дикихъ индѣйцевъ такого аккомпанимента не найдено» [18]). Но у индѣйцевъ такъ много гармоническаго инстинкта, что къ ихъ мелодіямъ легко подобрать аккордовый аккомпаниментъ. Только нужно имѣть въ виду, что онѣ не всегда основаны на нашемъ мажорѣ и минорѣ, а, по мнѣнію Бакера, на такъ называемыхъ греческихъ ладахъ [19]).

Иногда въ первобытной музыкѣ слышатся созвучія, и гармонія не только предполагается, но обнаруживается вполнѣ, хотя бы на короткія мгновенія. Георгъ Форстеръ, говоря о пѣніи на одномъ изъ острововъ Дружбы, сообщаетъ о мелодіи, которая иногда оканчивалась минорнымъ трезвучіемъ. Въ Новой Зеландіи иногда въ пѣніи слышится нижній голосъ, вторящій верхнему въ терціяхъ, при окончаніи сливаясь съ послѣднимъ въ унисонъ [20]).

Въ первобытной музыкѣ иногда обнаруживаются зародыши полифоніи [21]). У жителей Донголы есть лира (киссара), на которой нѣсколько разъ повторяется фигура аккомпанимента къ мелодіи, исполняемой пѣвцомъ:

Пѣсня жителей Донголы.





Этотъ образецъ [22]) заимствованъ изъ книги Виллото (Villoteau: De l'état actuel de l'art, musical en Egypte, p. 265—266).

Зародыши гармоніи и полифоніи въ первобытной музыкѣ представляютъ явленія, тѣмъ болѣе странныя, что многіе народы, достигнувшіе значительной степени культурнаго развитія, удовлетворяются одноголосной музыкой, состоящей изъ мелодіи, которая, если поется хоромъ, то исполняется или въ унисонахъ, или въ октавахъ. Къ такимъ принадлежатъ народы, создавшіе культуры древняго Востока.

Примѣчанія къ 1-ой главѣ.

[1]) Georg Simmel: Psychologische und ethnologische Studien über Musik. (См. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. Bd. XIII. S. 279). Зиммель указываетъ на экземпляръ подобнаго шумящаго инструмента, хранящагося въ „Sammlung der deutschen Gesellschaft in Leipzig". Ср. также: Ploss: Das Kind. Zweite Auflage. Bd. II. S. 291.

[2]) Georg Simmel: Psychologische und ethnologische Studien über Musik. (См. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprach-wissenschaft. Bd. XIII. S. 277). Мнѣ удалось навести справку объ этихъ флейтахъ. Благодаря любезности извѣстнаго датскаго переводчика П. Г. Ганзена, я получилъ слѣдующія свѣдѣнія изъ упомянутаго музея. Въ Копенгагенскомъ этнографическомъ музеѣ имѣются двѣ флейты южно-американскихъ индѣйцевъ, сдѣланныя изъ человѣческихъ костей. Онѣ не представляютъ особенной рѣдкости и ихъ можно встрѣтить и въ другихъ этнографическихъ музеяхъ. Ассистенты музея не могутъ дать никакихъ свѣдѣній о звукахъ, производимыхъ этими флейтами.

[3]) Дольменами называются древніе столообразные памятники или „каменныя комнаты," по объясненію Лёббока. (См. Lubbock: Pre-historic Times. Third edition. 1872, p. 109). Упомянутый авторъ объясняетъ этимологію дольмена слѣдующимъ образомъ: „Дольменъ отъ „Daul"—столъ, и „Maen",—„Камень" (Ibid p. 109). На 128 и 129 страницахъ упомянутой книги помѣщены изображенія индійскихъ дольменовъ, а на стр. 111 и 112 европейскіе. Индійскіе дольмены тождественны съ западно-европейскими (Ibid. p. 129).

[4]) Fétis. Histoire générale de la musique. I. p. 25—26. Тамъ же помѣщено изображеніе этого инструмента.

[5]) Ibid. I. p. 26.

[6]) О томъ, что по нынѣ живущимъ дикарямъ можно судить о первобытномъ состояніи человѣчества, Тэйлоръ пишетъ: „Это гипотетическое первобытное состояніе соотвѣтствуетъ въ значительной степени состоянію современныхъ намъ дикихъ племенъ, которыя, не смотря на существующія между ними различія и разстоянія, имѣютъ нѣкоторые общіе элементы цивилизаціи, представляющіеся остатками отъ древнѣйшаго періода исторіи всей человѣческой расы". (См. Эд. Тэйларъ. Первобытная культура. СПБ. 1872 г. I, стр. 19). Такъ какъ есть связь между формой черепа и духовной дѣятельностію человѣка, то, по сходству ископаемыхъ череповъ, принадлежавшихъ первобытнымъ людямъ, съ черепами нынѣ живущихъ дикарей, можно заключить о сходствѣ ихъ духовной дѣятельности вообще и музыкальной въ частности. „На основаніи тождества физіологической организаціи допотопныхъ расъ и другихъ, жившихъ въ каменномъ вѣкѣ, съ австралійскимъ населеніемъ, мы имѣемъ право утверждать, что пѣніе послѣдняго даетъ намъ понятіе о музыкальныхъ способностяхъ первыхъ людей". (См. Fétis. Histoire général de la musique, I, p. 487).

[7]) Ibid. I, p. 16—18. На стр. 17 перваго тома исторіи музыки Фетиса помѣщено изображеніе подобнаго инструмента, состоящаго изъ девяти трубочекъ. Такіе духовые инструменты называются флейтами-пана, сирингами, цѣвницами. О взаимодѣйствіи между вокальной и инструментальной музыкой Фаминцынъ пишетъ: „Человѣкъ, находясь даже на нижайшей степени развитія, слагая пѣсню, въ которой выражаетъ свое душевное настроеніе, строитъ себѣ и музыкальныя орудія, сначала, разумѣется въ самомъ элементарномъ видѣ. Надо полагать, что та и другая отрасль его музыкальной дѣятельности идутъ, такъ сказать, рука объ руку. Изобрѣтенный имъ напѣвъ, хотя бы состоящій изъ двухъ тоновъ, воспроизводится на музыкальномъ орудіи, а извлеченный изъ послѣдняго тонъ или рядъ тоновъ побуждаетъ его, въ свою очередь, къ воспроизведенію голосомъ. Словомъ, напѣвъ, а слѣдовательно и лежащій въ основаніи его звукорядъ, *фиксируются* на инструментѣ." (Ал. С. Фаминцынъ. Древняя индо-китайская гамма въ Азіи и Европѣ. С.-Петербургъ 1889 г. Стр. 30).

[8]) Ambros. Geschichte der Musik. Zweite Auflage. 1880. I. S. 9.

[9]) Ibid. I. S. 9.

[10]) Обыкновеніе повторять много разъ одну и ту же пѣсню, часто весьма простую и короткую, замѣчается у дикарей вообще. Оттого ихъ музыка отличается монотонностію. (Fétis. Histoire générale de la musique. I, p. 18, 21, 24). Зиммель объясняетъ монотонность музыки дикарей тѣмъ, что ея происхожденіе видитъ въ простомъ шумѣ (G. Simmel. Psychologische und ethnologische Studien über Musik. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. XIII. S. 279). Но монотонность не лишаетъ музыки ея обаятельнаго дѣйствія. Сладострастный танецъ боядерокъ сопровождается музыкой, крайне монотонной, исполняемой на струнномъ инструментѣ и барабанѣ. Эротическія пѣсни китайцевъ повторяются до 300 и 400 разъ. По мнѣнію Зиммеля, монотонность даже содѣйствуетъ и мистическимъ экстазамъ. Оттого она присуща музыкѣ, сопровождающей религіозныя церемоніи африканскихъ и азіатскихъ народовъ, и замѣчается въ литаніяхъ у евреевъ и христіанъ (Ibid. S. 279—280).

[11]) Приводя примѣры дикихъ и далѣе восточныхъ народовъ, я долженъ предупредить читателя о томъ, что эти пѣсни записаны путешественниками, которымъ приходится всецѣло довѣряться. Въ данномъ случаѣ музыкальныя свѣдѣнія такъ же если не болѣе шатки, какъ и остальныя отрасли этнографіи. Тэйлоръ указываетъ на то, что если независимыя другъ отъ друга показанія „сходятся при описаніи какого нибудь аналогичнаго искусства, обряда или мнѣнія у того народа, который они (путешественники) наблюдали, тогда становится труднымъ или даже невозможнымъ приписывать такое совпаденіе случайности или намѣренному обману.“ (См. Эдуардъ Тэйлоръ. Первобытная культуры. I, стр. 9). До сихъ поръ подобныя сравненія сообщеній, сдѣланныхъ разными путешественниками о музыкѣ того или другого народа, были единственнымъ средствомъ для историка музыки приблизиться къ истинѣ по вопросу о названномъ искусствѣ у племенъ, далекихъ отъ европейскихъ національностей. Но теперь существуетъ болѣе вѣрное и удобное средство знакомиться съ музыкой далекихъ отъ насъ народовъ. Оно заключается въ фонографѣ, благодаря которому путешественникъ можетъ привезти несомнѣнные факты, которые, можетъ быть, прольютъ новый свѣтъ на музыку разныхъ народовъ, извѣстную намъ по однимъ лишь записямъ мелодій, часто крайне шаткимъ и недостовѣрнымъ. По поводу книги Сокальскаго: „Русская народная музыка“ я имѣлъ случай указывать на важность фонографа и для записыванія русскихъ народныхъ пѣсенъ. (См. Харьковскія Губ. Вѣд. за 1890 г. № 67).

[12]) См. по этому предмету музыкально-этнографическій этюдъ Ал. С. Фамницына: Древняя индо-китайская гамма.

[13]). См. G. W. Fink. Erste Wanderungen der ältesten Tonkunst. 183¹. S. 115. Ср. Гельмгольцъ. Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ, какъ физіологическая основа теоріи музыки. Петербургъ. 1875. Стр. 370, 512.

[14]) Замѣчательно, что мелодіи людоѣдовъ, живущихъ въ Новой Каледоніи, отличаются весьма нѣжнымъ характеромъ. (Ambros. Geschichte der Musik. I. S. 10).

[15]) Simmel. Psychologische und ethnologische Studien über Musik. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. XIII. S. 272. Въ упомянутой статьѣ Зиммель указываетъ на ритмическое хлопанье въ ладоши, топанье ногами, бряцаніе оружіемъ, какъ на первобытный аккомпаниментъ, въ которомъ названный авторъ видитъ зародышъ инструментальной музыки. (Ibid S. 274-276).

[16]) Villoteau. De l'état actuel de l'art musical en Egypte, p. 253.

[17]) Кенъ не особенно лестно отзывается объ исполненіи этой пѣсни эскимосами: „Они, пишетъ упомянутый путешественникъ, пѣли намъ свою грубую, монотонную пѣсню: „Амна айа“, такъ, что у насъ едва не лопнули уши“. Dr. E. Kent Kane. Arktische Fahrten und Entdeckungen der zweiten Grinnell-Expedition. Zweite vermehrte Auflage. Leipzig. 1859 S. 203. Объ эскимосахъ упоминаетъ Лёббокъ, что „у нихъ есть родъ барабана, и они поютъ въ одиночку и хоромъ“. Sir John Lubbock: Pre-historic times, p. 509.

[18]) Th. Baker. Ueber die Musik der nordamerikanischen Wilden. S. 18. Пиле (Raymond Pilet) въ своей статьѣ „Mélodies populaires des indiens de Guatémala“, помѣщенной въ „Congrés international des Américanistes. Compte-rendu de la huitième session tenue à Paris en 1890. Paris. 1892, p. 463—480, пишетъ, что онъ слышалъ игру индѣйцевъ Quezaltenango, игравшихъ на маримбѣ, инструментѣ „въ родѣ ксилофона или деревянной гармоники“ (ibid. p. 471); „они играли въ четыре руки, и изобрѣтенная ими гармонія была вполнѣ правильная“ (ibid. p. 472). Авторъ упомянутой статьи сообщаетъ странный фактъ: „гватемальская музыка почти исключительно инструментальная“ (ibid. p. 464, 479). Ея образцы помѣщены тамъ же на стр. 466, 467, 468, 469, 470, 471, 473—478.

[19]) Th. Baker. Ueber die Musik der nordamerikanischen Wilden. S. 23—26. Замѣчательно, что при инстинктивномъ пониманіи гармоніи и ея употребленіи въ видѣ ломанныхъ аккордовъ въ ихъ мелодіяхъ, индѣйцы повидимому почти совершенно игнорируютъ субъ-доминантовый аккордъ. (Ibid. S. 32).

[20]). George Forster: A voyage round the World. London. MDCCLXXVII. Vol. I, p. 429. II, p. 477.

[21]) Полифоніей называется многоголосная музыка, въ которой каждый голосъ имѣетъ самостоятельный мелодическій интересъ. Въ противуположность полифоніи, гомофонія состоитъ изъ одной мелодіи, играющей первенствующую роль и сопровождаемой прочими голосами, имѣющими лишь второстепенное значеніе аккомпанимента.

[22]) По поводу впечатлѣнія, производимаго этой музыкой, Виллото замѣчаетъ, что „хотя она не очень гармонична, но значительно приближается къ благозвучію. Не безъ удивленія можно замѣтить въ аккомпаниментѣ этого инструмента безпорядочные аккорды, требующіе небольшого искусства, чтобы ихъ согласовать съ нашими правилами. Если эти созвучія произведены случайно, то все таки они доказываютъ, что исполнителю не достовало лишь музыкальнаго образованія для его организаціи, предназначавшей его названному искусству“. (Villoteau. De l'état actuel de l'art musical en Egypte, p. 261). Лира, Kissar, Kiçar, Kiçarah, Kitarah,—названіе одного и того же инструмента (Ibid p. 260—261).

ГЛАВА II.

Музыка восточныхъ народовъ.

Музыка дикихъ народовъ даетъ возможность судить по ней о первобытномъ состояніи названнаго искусства. У народовъ Востока, болѣе или менѣе склонныхъ къ консерватизму, она остановилась на степени развитія, достигнутой въ глубокую древность человѣческой культуры. Одной изъ самыхъ враждебныхъ къ новизнѣ націй, усиленно оберегающихъ традиціонныя формы всѣхъ сторонъ жизни, считается китайская. Музыка этого народа едва ли замѣтно прогрессируетъ, несмотря на прилежную разработку ея теоріи. Китайская гамма состоитъ изъ пяти тоновъ: фа, соль, ля, до, ре. Она можетъ начинаться съ любой изъ этихъ нотъ. Съ теченіемъ времени китайскіе теоретики нашли остальные два звука, не достававшіе до полной діатонической гаммы, и наконецъ сумѣли раздѣлить октаву на двѣнадцать полутоновъ [1]); но повидимому на практическую сторону китайской музыки эти теоретическія познанія соотвѣтствующаго вліянія не имѣли. Китайцы вполнѣ удовлетворяются матеріаломъ гаммы изъ пяти тоновъ, очень любятъ свою музыку и терпѣть не могутъ европейской [2]).

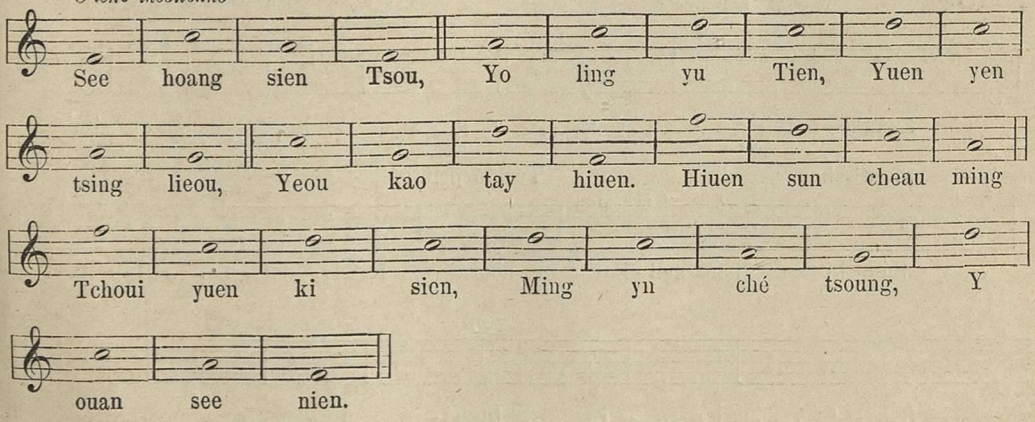
Аміо, миссіонеръ въ Китаѣ, умершій въ Пекинѣ въ 1794 г., сообщаетъ, что произведенія европейской музыки, напримѣръ, сочиненія для клавесина Рамо и флейты изъ сборника Блаве (Blavet) не производили никакого впечатлѣнія на китайскихъ слушателей. Однажды Аміо спросилъ послѣднихъ, какого они мнѣнія о европейской музыкѣ. Онъ получилъ слѣдующій отвѣтъ: „Наши пѣсни проникаютъ черезъ уши въ сердце, а оттуда въ душу. Мы ихъ чувствуемъ, понимаемъ; а то, что вы намъ играете, не производитъ на насъ такого дѣйствія“ [3]).

Глубокое впечатлѣніе производитъ на китайцевъ ихъ „Гимнъ въ честь предковъ“. Онъ состоитъ изъ трехъ частей. Здѣсь помѣщена лишь первая:

Китайскій гимнъ въ честь предковъ.

Первая часть.

Очень медленно



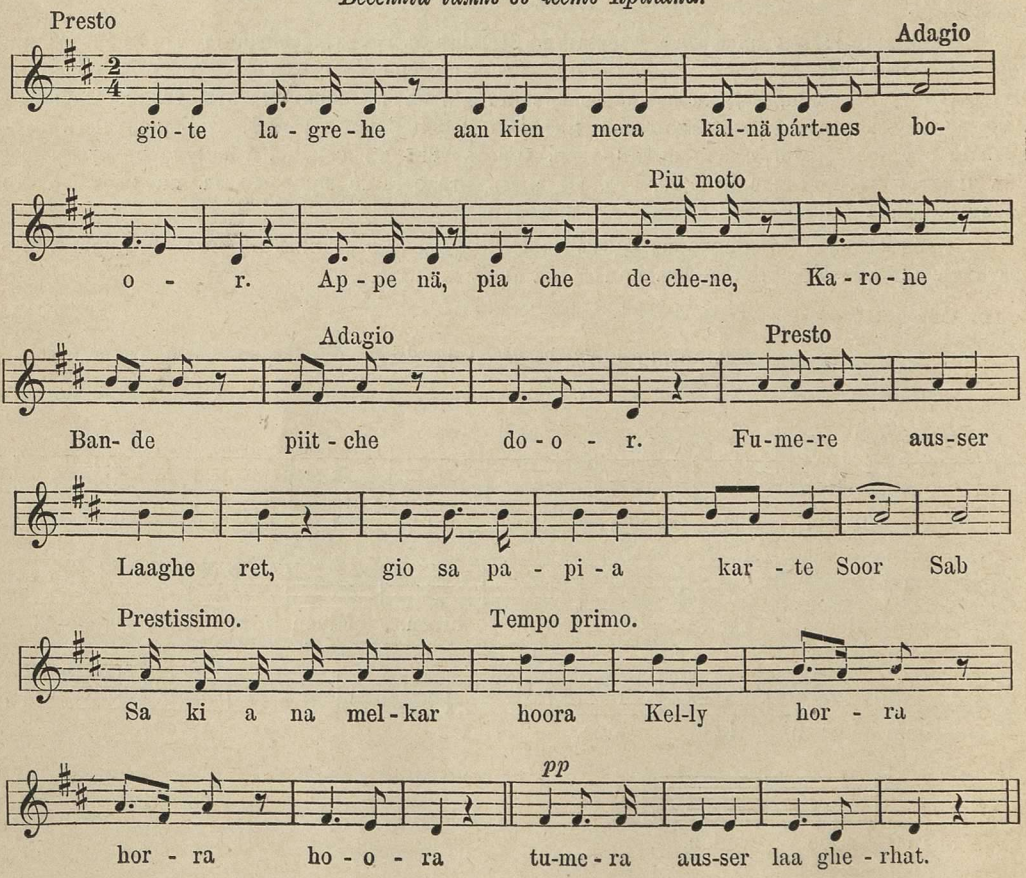
Весь этотъ гимнъ напечатанъ въ шестомъ томѣ большого труда пекинскихъ миссіонеровъ: Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages etc. des chinois. Par les missionnaires de Pekin. Tome sixième. De la musique des Chinois tant anciens que modernes, par M. Amiot, missionnaire à Pekin, p. 184—185.

Этотъ гимнъ исполняется во время торжественной церемоніи, описанной Аміо. Послѣ сигнала, возвѣщающаго прибытіе Сына Неба „наступающая засимъ тишина, его тихая, величественная поступь, съ которою онъ приближается къ столу благовоній, внушаютъ китайцамъ то, что они называютъ святымъ ужасомъ, въ особенности, при раздѣляемомъ ими убѣжденіи въ нисхожденіи предковъ съ неба для полученія предлагаемыхъ имъ даровъ. Но когда монархъ находится уже передъ изображеніями предковъ, и музыканты начинаютъ исполнять Гимнъ, я убѣжденъ, что первые слышимые звуки проникаютъ въ душу и пробуждаютъ въ сердцѣ наиболѣе сладостныя чувства, которыми оно можетъ быть тронуто. Такимъ образомъ можно объяснить великіе чудеса, совершенныя музыкой среди древнихъ народовъ, тогда какъ наша, не смотря на всю ея гармонію, едва лишь, такъ сказать, касается нашей души» [4]).

Подобно этому религіозному гимну и свѣтская, народная музыка китайцевъ состоитъ изъ пяти тоновъ. Но она болѣе разнообразна въ ритмическомъ отношеніи. Нѣкоторыя китайскія пѣсни не лишены экспрессіи, какъ, напримѣръ: *„Жалоба супруги“*. Эта пѣсня жителей острова Формозы заимствована изъ сборн. Векерлена (Wekerlin: Echos du temps passé. Vol. 2. № 54, p. 139), гдѣ она напечатана съ аккомпаниментомъ для фортепіано и французскими словами Ларманда (A. Larmande) [5]). (См. Нотное приложеніе № 1).

Подобно китайскимъ и древнѣйшія индійскія мелодіи состоятъ изъ тѣхъ же пяти тоновъ, какъ, напримѣръ:

Весенній гимнъ въ честь Кришны.



Этотъ Весенній гимнъ въ честь Кришны, заимствованный изъ музыкально-этнографическаго этюда Фамницына: Древняя индо-китайская гамма въ Азіи и Европѣ, стр. 75, поражаетъ безпрестанною смѣною медленнаго и быстраго темпа, громкихъ звуковъ тихими и наоборотъ, что сообщаетъ этой мелодіи характеръ религіознаго экстаза, достигнувшаго весьма сильной степени возбужденія [6]).

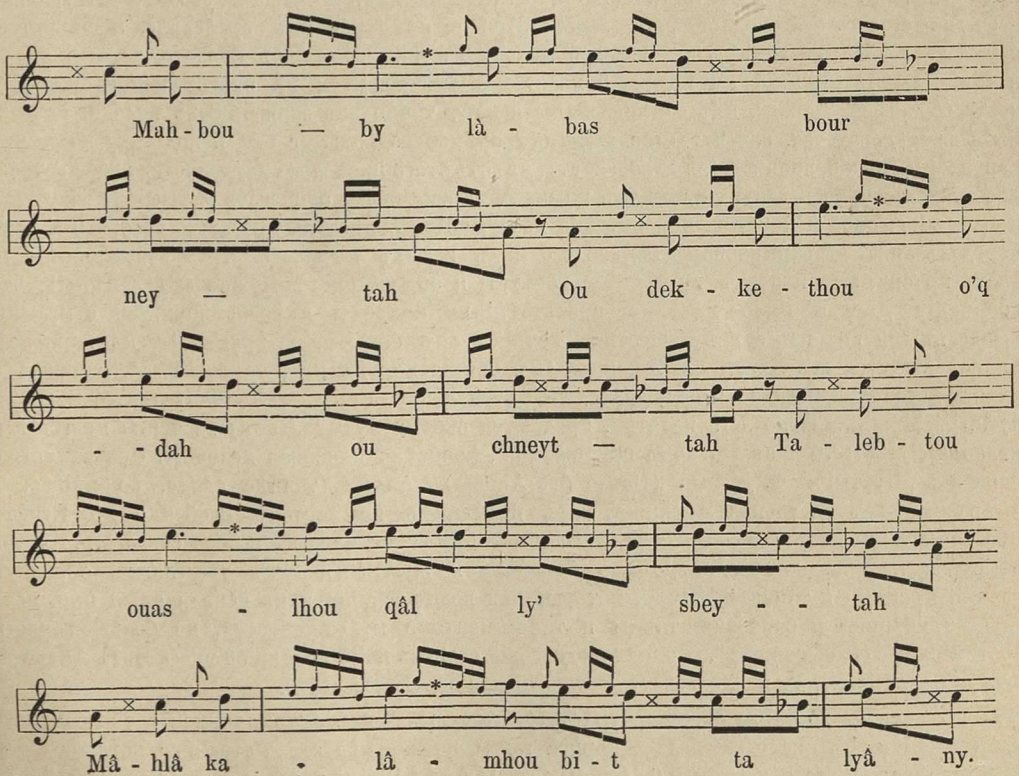
Но большая часть пѣсенъ индійцевъ обнаруживаетъ весьма значительное сходство съ европейскими, вслѣдствіе чего возбуждаетъ сомнѣніе: не возникли ли онѣ подъ вліяніемъ послѣднихъ? Образчикомъ такихъ индійскихъ пѣсенъ, похожихъ на европейскія, можетъ служить слѣдующая, которая заимствована вмѣстѣ со своею гармонизаціею [7]) изъ книги Амброса: Geschichte der Musik. I. S. 59—60. (См. Нотное приложеніе № 2).

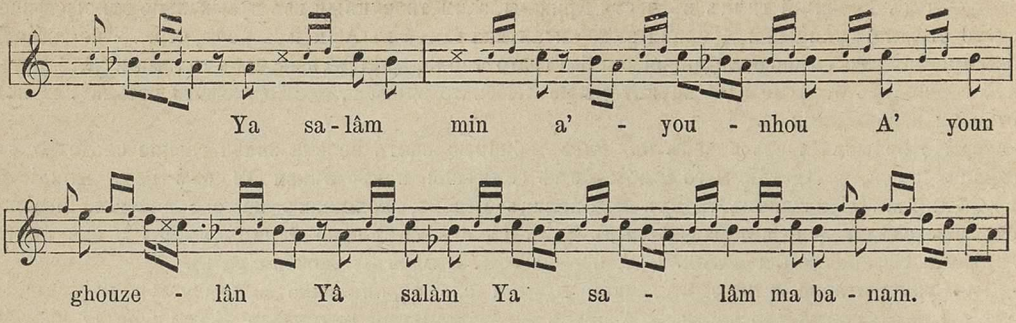
Существенное отличіе индійской музыки отъ европейской заключается въ дѣленіи октавы на двадцать двѣ части. У арабовъ же упомянутый интервалъ дѣлится на 17 частей, вслѣдствіе чего музыка этого народа кажется европейскому слуху фальшивой [8]). Но при нѣкоторой привычкѣ она начинаетъ даже нравится [9]).

Страннымъ украшеніемъ кажутся намъ изобильныя фіоритуры, которыми арабскіе музыканты испещряютъ главныя ноты своихъ мелодій. Эти украшенія „состоятъ въ томъ, пишетъ Виллото, что голосъ тянется отъ одной ноты къ другой черезъ всѣ посредствующіе оттѣнки въ руладахъ на каждую изъ этихъ ступеней, исполняемыхъ дрожащимъ голосомъ; когда пѣвецъ достигнетъ точки опоры, онъ снова начинаетъ исполнять дрожащимъ голосомъ нѣчто въ родѣ трелей, а чаще разныя прикрасы, которыхъ невозможно опредѣлить, вслѣдствіе ихъ сумасбродныхъ странностей. Кромѣ того, исполнители, послѣ окончанія фразъ въ ихъ пѣніи и куплетовъ, прибавляютъ ритурнели, присоединяя къ послѣднимъ произвольныя слова, какъ, напримѣръ: yâ a' ypy, или yâ leyly, или yâ l'allah lully и пр., повторяя ихъ произвольное число разъ, чтобы продлить ритурнель» [10]).

Примѣромъ подобной арабской мелодіи, разукрашенной фіоритурами, можетъ служить слѣдующій образецъ, заимствованный изъ книги Виллото (Villoteau: De l'état actuel de l'art musical en Egypte, p. 155—156).

Арабская мелодія съ фіоритурами.





„Мы записали фіоритуры этой мелодіи, замѣчаетъ Виллото, обыкновенно такъ исполняемой музыкантами и прочими обитателями Египта, потому, что онѣ менѣе странны въ сравненіи съ другими арабскими пѣснями. Хотя эти прикрасы не искажаютъ мелодіи въ такой степени, какъ другія, но все таки всѣ ноты испещрены до того, что всякая музыкальная фраза образуетъ руладу, а простая мелодія какъ бы скрыта, и ее едва возможно уловить“ [11]).

Арабскою музыкой, въ особенности плясовою, пользовались и европейскіе композиторы. Бетховенъ взялъ для своего произведенія: „Die Ruinen von Athen“ танцовальную мелодію (подъ названіемъ кааба), мусульманскихъ монаховъ (дервишей и факировъ [12]).

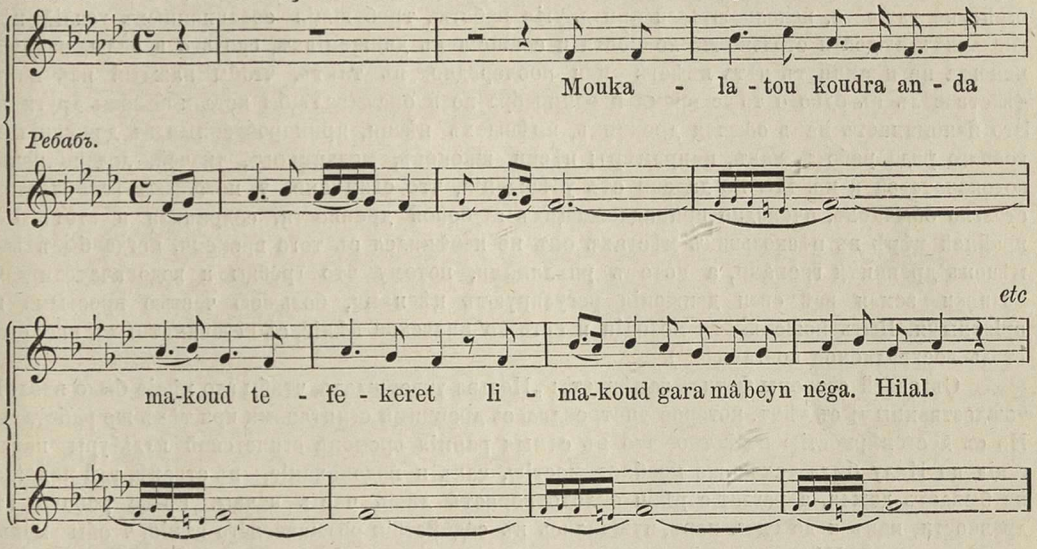
Особенно интересны арабскія мелодіи въ произведеніи Ф. Давида (Ode symphonie) для оркестра и хора: „Le désert“, потому что авторъ имѣлъ случай лично ознакомиться съ арабскою музыкой. Оно было исполнено въ первый разъ въ 1844 г. въ Парижѣ, въ одномъ концертѣ консерваторіи и имѣло большой успѣхъ. „Произведеніе Ф. Давида „Le desert“, пишетъ Науманъ, при первомъ своемъ появленіи обратило на себя вниманіе не только эффектной передачей впечатлѣній, вызываемыхъ въ человѣческомъ чувствѣ необозримымъ пространствомъ Сахары и небомъ, сверкающимъ надъ нею ночью своими звѣздами, но и нѣжностію, прелестью, мечтательностію и странностію встрѣчающихся въ ней оригинальныхъ національныхъ пѣсенъ и фантастическими, смѣлыми танцами и маршами, свидѣтельствующими о создавшей ихъ благородной расѣ людей. Просмотръ турецкихъ, арабскихъ и мавританскихъ мелодій, записанныхъ на Востокѣ Вильямомъ Лэномъ (Lane), Виллото, де-ля-Бордомъ и другими, выяснилъ мнѣ, что темы и мотивы, встрѣчающіеся въ оригинальномъ произведеніи Фелисьена Давида, имъ заимствованы вполнѣ точно изъ записанныхъ мелодій названныхъ изслѣдователей, или представляютъ остроумное подражаніе имъ и поддѣлку подъ ихъ характеръ. Всякій, понимающій дѣло, знаетъ, что отъ этого нисколько неумоляется художественное значеніе произведенія Давида, къ которому въ свое время относился съ теплымъ участіемъ и Шуманъ, — ибо и композиторъ, подобно поэту, есть собиратель, слагатель того, что народъ передалъ лишь въ отрывочномъ видѣ, въ однихъ голыхъ штрихахъ. Имъ художникъ придаетъ краски, задній планъ, внутренніе контуры и общую связь. Нужно еще замѣтить, что сочиненіе Давида было навѣяно впечатлѣніями природы и воспоминаніями о музыкѣ, вынесенными имъ изъ его путешествія, которое онъ совершилъ, примкнувъ къ каравану, направившемуся изъ Каира въ Алжиръ. Слѣдовательно, Давидъ, такъ сказать, черпалъ у самаго источника и лично подслушалъ дѣтей степей, когда они послѣ утомительнаго дневнаго пути, раскинувъ для ночлега палатки, предаются своему музыкальному влеченію къ пѣнію и пляскѣ“ [13]). См. № 3 въ Нотномъ приложеніи: „Арабская плясовая мелодія“. Она заимствована изъ „Пустыни“ Ф. Давида (Danse des Almées). „Альме (точнѣе алиме, во множеств. ч. авалимъ) — т. е., ученая женщина, какъ называютъ на востокѣ, особенно въ Египтѣ пѣвицъ и танцовщицъ изъ высшаго класса, которыя составляютъ особое сословіе, живутъ вмѣстѣ и на праздникахъ въ домахъ богатыхъ и знатныхъ лицъ увеселяютъ общество своими пѣснями и танцами. Стихи, которые они поютъ, равно какъ исполняемые ими, подъ звуки тамбурина и барабана, танцы и танцы-пантомимы, отличаются, по большей части эротическимъ содержаніемъ“. (Энциклопедическій словарь подъ редакціей проф. И. Е. Андреевскаго. Изд. Брокгаузъ и Ефронъ. С.-Петербургъ, 1890. I, стр. 538).

Относительно танца альме Науманъ замѣчаетъ: „Ритмъ аккомпанимента обозначается кастаньетами. Въ нисходящей ля-минорной гаммѣ появляется столь странная нота фа-діэзъ. Мы встрѣчаемъ этотъ звукъ въ 6-омъ, 10-омъ, 15-омъ и 16-омъ тактахъ, считая сначала. Здѣсь

обнаруживается національная особенность, напоминающая намъ подобные мелодическіе шаги древнихъ еврейскихъ пѣсенъ. Такимъ образомъ мы узнаемъ, что семитическіе народы обладаютъ общими признаками и въ музыкальномъ отношеніи“ [14]).

Арабская музыка унисонная. Этотъ народъ не понимаетъ красотъ гармоніи. Только иногда у него встрѣчаются мелодіи, сопровождаемыя нижнимъ тономъ, какъ-бы органнымъ пунктомъ. Такъ, напримѣръ, въ двойной флейтѣ, называемой аргулемъ, болѣе короткая служитъ для исполненія мелодіи, а болѣе длинная издаетъ къ послѣдней нижній тонъ [15]). Пѣвецъ, аккомпанирующій себѣ на ребабѣ (струнномъ, смычковомъ инструментѣ) [16]), играетъ ритурнель, а во время своего пѣнія тянетъ органный пунктъ (выдержанный нижній тонъ), по временамъ прерываемый группетто:

Пѣніе. *Пѣніе арабскаго поэта съ аккомпаниментомъ ребаба.*

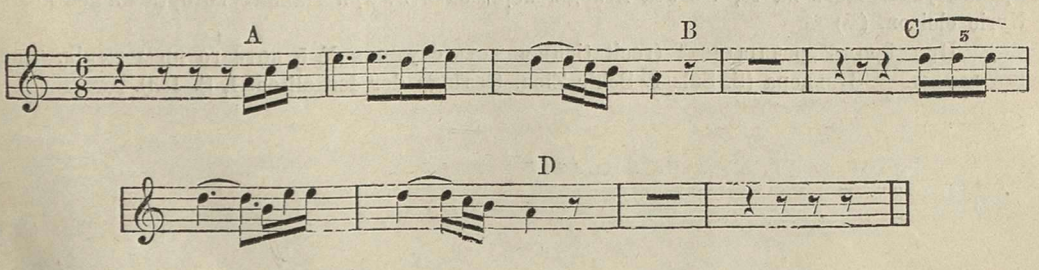


Приведенный образчикъ пѣнія подъ аккомпаниментъ ребаба заимствованъ изъ книги Фетиса (Fétis: Histoire générale de la musique II, p. 105). Въ книгѣ Лэна (E. W. Lane: „An account of the manners and customs of the modern Egyptiens. 1836. II, p. 116) это музыкальное произведеніе написано не въ фа-минорѣ, какъ у Фетиса, а въ соль-минорѣ.

Арабское вліяніе замѣтно въ музыкѣ турецкой, сирійской, армянской и іезидской [17]). Арабская музыка слышится и въ Египтѣ. Но, можетъ быть, въ пѣніи коптовъ и абиссинцевъ [18]), что-нибудь сохранилось отъ глубокой египетской древности. Можно предположить, что въ пѣсняхъ, регулирующихъ физическій трудъ рабочихъ въ Египтѣ: водокачателей, лодочниковъ и др. слышатся мотивы древне-египетской музыки [19]).

Примѣромъ музыки египетскихъ рабочихъ можетъ служить слѣдующая пѣсня водокачателей:

Пѣніе водокачателей для орошенія земли у Эсне.



Этотъ образецъ египетской музыки заимствованъ у Виллото (Villoteau. De l'état actuel de l'art musical en Egypte, p. 250—251). Виллото замѣчаетъ: „A. Во время этого пѣнія рабочіе поднимаютъ и опоражниваютъ сосудъ, которымъ черпаютъ воду. Это корзина, сдѣланная изъ пальмовыхъ вѣтвей и листьевъ, внутри выложенная бараньей кожей. Она привязывается къ концу длинной веревки, укрѣпленной на шестѣ, который въ видѣ коромысла установленъ на родъ висѣлицы или раздвоеннаго древеснаго ствола.—B. Въ этотъ моментъ они опускаютъ свою корзину и черпаютъ воду.—C. При этомъ пѣніи они поднимаютъ опять корзину.—D. Тутъ они опускаютъ ее опять“ [20]).

Виллото пишетъ, что у египтянъ „можетъ быть, развито чувство такта болѣе, чѣмъ у какого бы то ни было народа. Такимъ образомъ они регулируютъ всѣ свои движенія при трудныхъ работахъ, требующихъ соединенныхъ усилій. Оттого двое изъ нихъ съ удивительною легкостью достигаютъ того, чего не могутъ сдѣлать безъ большаго труда четверо рабочихъ другихъ національностей, не умѣющихъ съ такою точностію соединять усилія. Несутъ-ли египтяне тяжести, исполняютъ-ли они другія работы, требующія соединенныхъ усилій нѣсколькихъ людей и столько-же ловкости и согласія въ движеніяхъ, сколько и силы, рабочіе никогда не преминутъ пѣть вмѣстѣ или поочередно, въ тактъ, чтобы каждый изъ нихъ дѣйствовалъ въ одно и тоже время и единообразно и оказывалъ-бы кстати помощь другимъ. Это напоминаетъ намъ обычаи древнихъ, имѣвшихъ пѣсни, приноровленныя къ движеніямъ всякаго рода работъ, какъ, напримѣръ: пѣсни жнецовъ, мельниковъ, ткачей, лодочниковъ, водокачателей и пр. Мы не далеки отъ убѣжденія, что египтяне, у которыхъ встрѣчается столько обычаевъ, очевидно принадлежащихъ глубокой древности, сохранили и этотъ. По крайней мѣрѣ въ нѣсколькихъ мѣстахъ онъ не измѣнился съ того времени, когда былъ замѣченъ древними греками, а потомъ римлянами, потому что гребцы и водокачатели для поливки земли всѣ свои движенія регулируютъ пѣснями, большею частью простыми и пріятными. Быть можетъ, эти мелодіи и есть то нильское пѣніе, съ незапамятныхъ временъ столь восхваляемое поэтами“ [21]).

Съ своей стороны Фетисъ замѣчаетъ: „Нельзя утверждать, чтобы это пѣніе было вполнѣ тождественнымъ съ тѣмъ, которое употреблялось древними египтянами при тѣхъ-же работахъ. Но съ достовѣрностію извѣстно, что въ самыя раннія времена египетской культуры навигація по Нилу была такою-же необходимостію, какъ и водокачаніе,—въ странѣ, гдѣ никогда не бываетъ дождя, а разлитіе рѣки оплодотворяетъ лишь часть почвы. Тѣ-же работы въ древности, какъ и до сихъ поръ, нуждались въ содѣйствіи ритмическаго пѣнія, чтобы уменьшать усталость. Нѣтъ никакой причины предполагать, что египетскій народъ забылъ эти пѣсни, которыя отъ поколѣнія къ поколѣнію передавались въ низшемъ классѣ. Музыка, возвысившаяся до искусства, измѣняется, а народныя пѣсни нѣтъ. У большинства націй есть такія пѣсни, происхожденіе которыхъ опредѣлить нельзя; ихъ традиція восходитъ до самыхъ древнихъ временъ. Такія пѣсни встрѣчаются, напримѣръ, у арабовъ, ирландцевъ, галловъ, фламандцевъ и мн. др.“ [22]).

Египетская культура повліяла на евреевъ, благодаря Моисею [23]). Оттого и въ еврейской музыкѣ, должно быть, были заимствованія изъ египетской.

Современное пѣніе евреевъ, раздающееся въ синагогахъ, едва-ли можетъ дать понятіе о древне-еврейскомъ. Одни и тѣ-же псалмы поются на разныя мелодіи евреями, живущими въ Германіи, Испаніи, Голландіи, Англіи и Франціи [24]). Впрочемъ, Науманъ указываетъ на нѣкоторые напѣвы, исполняемые вездѣ одинаково [25]).

Фетисъ думаетъ, что въ „традиціонномъ пѣніи“ (chant traditionnel) и „речитативахъ“ (récitation) остались слѣды древняго еврейскаго пѣнія. ([26])

Примѣромъ „традиціонной мелодіи“ можетъ служить № 4 нотнаго приложенія, заимствованный изъ сборника Наумбурга (S. Naumbourg. Chants religieux des israélites, III p. 11.) Эрлихъ указываетъ на то, что эта мелодія перешла и къ христіанамъ, которые на нее поютъ Kyrie eleison. ([27])

Примѣромъ „речитатива“ (recitation) можетъ служить № 5 нотнаго приложенія, заимствованный у Зульцера (S. Sulzer. Schir Zion. Gesänge der Israeliten. I, S. 133).

ПРИМѢЧАНІЯ къ II ГЛАВѢ.

[1]). Ambros: Geschichte der Musik. Leipzig. 1880 I. S. 23, 24.

[2]) „Китайцы, слушая, какъ европейцы поютъ свои пѣсни, говорятъ: вотъ, воютъ собаки". (Simmel. Psychologische und ethnologische Studien über Musik. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. XIII. S. 269). „Во время всемірной мануфактурной выставки 1851 г. въ Лондонѣ, пишетъ Фетисъ, я посѣтилъ вмѣстѣ съ знаменитыми инструментальными мастерами, Саксомъ и Вильомомъ, находившееся тамъ семейство китайскихъ музыкантовъ. Они намъ пѣли пѣсни и играли на разныхъ инструментахъ. Я обратилъ вниманіе моихъ товарищей на эту странную музыку, ограничивающуюся лишь пятью нотами октавы. Я спросилъ черезъ китайскаго переводчика: не знаетъ-ли китайскій музыкантъ какой-нибудь пѣсни, заключающей въ себѣ и другіе тоны, которыхъ не было въ только-что исполненныхъ при насъ мелодіяхъ. Китайскій капельмейстеръ никакъ не могъ понять, о чемъ я ему говорилъ. Тогда я спѣлъ ему обѣ гаммы европейской музыки: мажорную и минорную, что очень разсмѣшило этихъ музыкантовъ. (Fétis. Histoire générale de la musique. Paris. 1869 I, p. 58).

[3]) Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages, etc. des chinois. Par les missionaires de Pekin. Tome sixième. De la musique des chinois tant anciens que modernes, par Amiot, missionnaire à Pekin, p. 2—3.

[4]) Ibid. p. 178—179.

[5]) Pio въ своемъ трудѣ; „Essai sur l'esprit humain" (1-er vol., p. 36) пишетъ: „Я сомнѣваюсь, чтобы какой-нибудь другой народъ такъ варьировалъ тонъ и сюжетъ элегіи, какъ китайцы. То молодая дѣвушка вздыхаетъ о сладостяхъ супружеской жизни, то жена жалуется на поведеніе своего непостояннаго и жестокаго мужа". (Wekerlin. Echos du temps passé. Deuxième volume, p. 139). Китайская мелодія взята Веберомъ въ его увертюру къ пьесѣ (Maskenspiel) Шиллера „Турандо". Въ приложеніи къ газетѣ „Новое Время" (1891 г. 14-ое февраля, № 5375) помѣщена статья Кребіеля о китайской музыкѣ съ нотными примѣрами. Благодаря любезности г. Ли (Li Tchia Ao, attaché de le Légation Impérial de la Chine) мнѣ удалось послушать игру г. Тунга (J. N. Toung, attaché de la Légation Impériale de la Chine) на струнномъ китайскомъ инструментѣ „кинѣ" и его пѣніе. Вынесенное мною впечатленіе заставило меня еще болѣе убѣдиться въ необходимости фонографа для изученія музыки дальнихъ отъ насъ народностей и трудности записывать ее нашими нотами. Японская музыка въ общихъ чертахъ сходна съ китайскою. (См. Ambros. Geschichte der Musik. I. S. 38—41). Японскія мелодіи, сообщенныя Зибольдомъ (Japanische Weisen gesammelt von Th. Fr. von Siebold; für das Piano eingerichtet von J. Küffner. Leyden. 1836) едва-ли могутъ дать понятіе о настоящей, древней японской музыкѣ. (Ср. Fétis. Histoire générale de la musique, I, p. 80—82. Фамницынъ. Древняя индо-китайская гамма въ Азіи и Европѣ, стр. 61—63). О ней см. A. Kraus, fils, La musique au Japon. 1879.

[6]) Въ этомъ весеннемъ гимнѣ Кришны Ал. С. Фамницынъ замѣнилъ ошибочную, по его мнѣнію, ноту соль (въ 30 тактѣ) нотой фа-діезъ. „Съ одной стороны, пишетъ Ал. С. Фамницынъ, sol выходило-бы изъ границъ данной гаммы, вполнѣ опредѣленно-выраженной и соблюденной въ теченіи всего гимна, а съ другой стороны указанная ошибка подтверждается соотвѣтствующимъ мѣстомъ въ первой части гимна (тактъ 14), гдѣ въ той-же фигурѣ стоитъ fa-dièse, а не sol. (Ал. С. Фамницынъ. Древняя индокитайская гамма въ Азіи и Европѣ, стр. 76. Ср. W. Jones. Ueb. die Musik der Indier, übers. v. Dalberg. Beil. № II. Та-же ошибка и въ книгѣ Амброса: Geschichte der Musik. I, S. 72). Ал. С. Фамницынъ не согласенъ съ Дальбергомъ и Фетисомъ, придающими индійской музыкѣ минорный ладъ, тогда какъ, по мнѣнію перваго, ей присущъ мажорный характеръ. (Ал. С. Фамницынъ. Древняя индо-китайская гамма въ Азіи и Европѣ, стр. 54). Но, такъ какъ восточная музыка пользуется интервалами, чуждыми нашей нотаціи и нашимъ инструментамъ, то мы будемъ въ состояніи составить правильное о ней мнѣніе лишь при помощи не записанныхъ мелодій, а воспроизведенныхъ или самими туземцами, или фонографомъ.

[7]) Индійцы поютъ свои пѣсни безъ гармоническаго сопровожденія. Они совершенно игнорируютъ одновременныя сочетанія двухъ и болѣе звуковъ, несмотря на то, что строй струннаго инструмента индійцевъ вины даетъ ля-мажорный аккордъ. По этому поводу Фетисъ замѣчаетъ: „Никогда нельзя было быть ближе къ гармоніи, ибо едва-ли созвучіе этихъ струнъ не касалось много разъ слуха индійскихъ музыкантовъ. Тѣмъ не менѣе не только гармоніи нѣтъ въ индійской музыкѣ, но даже та, которую индійцы слышатъ въ полковой музыкѣ англійскихъ войскъ, имъ антипатична". (Fétis. Histoire générale de la musique II, p. 278). Китайцы иногда сопровождаютъ свои мелодіи основнымъ тономъ, лежащимъ въ нижнемъ голосѣ подобно органному пункту. Высокія ноты китайцы аккомпанируютъ квинтою, а низкія—квартою (Naumann. Illustrirte Musikgeschichte I. S. 13).

[8]) Наоборотъ, если арабская мелодія исполняется европейцемъ, то кажется туземцамъ невѣрно-исполненной. „Обозначая трети тона въ восходящемъ направленіи діэзомъ, пишетъ Виллото, мы нотировали пѣсню въ мажорѣ; когда мы ее исполняли при нашемъ музыкантѣ, то онъ находилъ наше пѣніе фальшивымъ. Мы сами замѣчали, что мелодія пріобрѣтала совсѣмъ иной характеръ,

чѣмъ тотъ, который придавалъ ей „alâty“ (такъ называются арабскіе музыканты). Вслѣдствіе уничтоженія діэза, пѣсня становилась минорною, и „alâty“ находилъ, что мы не хорошо усвоили себѣ мелодію. Мы тоже чувствовали, что въ ней исчезалъ характеръ, колоритъ, придаваемый пѣніемъ египетскаго музыканта“. (Villoteau. De l'état actuel de l'art musical en Egypte, p. 133—134). „Самая замѣчательная особенность арабской музыкальной системы заключается въ раздѣленіи тона на трети. Оттого я слышалъ, какъ египетскіе музыканты утверждали о европейской музыкальной системѣ, что она бѣдна звуками. Эти малыя и деликатныя градаціи звука придаютъ особую нѣжность исполненію арабскихъ музыкантовъ, имѣющему обыкновенно жалобный характеръ. Но онѣ трудно различаются съ точностію, поэтому рѣдко исполняются въ вокальной и инструментальной музыкѣ тѣми, кто не изучилъ основательно этого искусства. (An account of the manners and customs of the modern Egyptiens, by Edw. Will. Lane, t. II, p. 60) См. также „Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ“ Гельмгольца, стр. 400—403.)

[9]) Интересные факты, относящіеся къ способности слуха привыкать къ тому, что прежде ему казалось фальшью, и наслаждаться арабской музыкой, сообщаетъ Фетисъ. (Fétis. Histoire générale de la musique II, p. 25—27).

[10]) Villoteau. De l'état actuel de l'art musical en Egypte, p. 131—132. Произвольныя, безсмысленныя слова встрѣчаются и въ пѣніи дикихъ народовъ. См. Simmel. Psychologische und ethnologische Studien über Musik. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. XIII. S. 272. Также Th. Baker. Ueber die Musik der nordamerikanischen Wilden. Leipzig. 1882 S. 15.

[11]) Villoteau. De l'état actuel de l'art musical en Egypte, p. 155. Знакъ ✕ есть повышеніе ноты на треть тона; знакъ ✻ есть повышеніе ноты на двѣ трети тона; знакъ 𝄭 есть пониженіе поты на треть тона (Ibid., p. 42—43). Если приведенную выше арабскую мелодію исполнять съ діэзами, то она будетъ въ мажорѣ, а безъ нихъ—въ минорѣ. Но и тотъ и другой способъ не соотвѣтствуетъ арабскому строю, заключающемуся въ дѣленіи октавы на 17 частей. (Fétis. Histoire générale de la musique II, p. 74—75.)

[12]) Fétis. Histoire générale de la musique. II. p. 103. Танцы и религіозныя пантомимы дервишей и факировъ, доходящихъ до высшаго фанатическаго экстаза, сопровождаются не шумомъ барабановъ и не звуками мѣдныхъ инструментовъ, а нѣжнымъ гуломъ флейтъ, сдѣланныхъ изъ розоваго дерева. (Naumann. Illustrirte Musikgeschichte I. S. 102).

[13]) Naumann. Illustrirte Musikgeschichte. I. S. 92.

[14]) Ibid. I. S. 96.

[15]) Fétis. Histoire générale de la musique II, p. 157—158. На 158 стр. II тома этой книги помѣщено изображеніе аргула.

[16]) Ibid. II, p. 105. На 145 стр. II тома этой книги помѣщено изображеніе ребаба.

[17]) Ambros. Geschichte der Musik. I. S. 108. Въ этой книгѣ помѣщены образцы музыки нѣкоторыхъ изъ названныхъ народностей. См. также: Fétis Histoire générale de la musique, t. I, p. 350—352. Объ армянской музыкѣ см. Pietro Bianchini: Les chants liturgiques de l'église arménienne traduits en notes musicales européennes. Venise. 1877.

[18]) Fétis. Histoire générale de la musique I, p. 204—211. Тамъ-же помѣщены образцы коптскаго и абиссинскаго пѣнія.

[19]) Ibid. I, 213.

[20]) Villoteau. De l'état actuel de l'art musical en Egypte, p. 250.

[21]) Ibid. p. 236—237. Музыка помогаетъ въ физическомъ трудѣ не только регулированіемъ силъ рабочихъ, но и возвышеніемъ мышечной энергіи. (См. „О вліяніи музыки на человѣческій организмъ“ Тарханова, Сѣверный Вѣстникъ, 1893. Февраль, стр. 73—78).

[22]) Fétis. Histoire générale de la musique I, p. 216. Весьма важный памятникъ древнеегипетской музыки представляетъ египетская флейта, хранящаяся въ Флорентійскомъ музеѣ. Изслѣдованія Фетиса показали, что этотъ инструментъ могъ издавать полутоны хроматической гаммы (Ibid. I p. 223—228).

[23]) „И наученъ былъ Моисей всей мудрости Египетской, и былъ силенъ въ словахъ и дѣлахъ“. (Дѣянія Святыхъ Апостоловъ. 7, 22).

[24]) Fétis. Histoire générale de la musique. I, p. 472—473.

[25]) Naumann. Illustrirte Musikgeschichte, I, S. 76.

[26]) Fétis. Histoire générale de la musique, I, p. 468, 474—475).

[27]) Liturgische Zeitschrift herausgegeben von Hermann Ehrlich, III. Theil. 2 Heft, S. 13. Для ознакомленія съ еврейской музыкой могутъ служить слѣдующія пособія: Naumbourg, Chants reli gieux des israélites, contenant la liturgie complète de la synagogue, des temps les plus reculés jusqu'a nos jours. Naumbourg, Recueil de chants religieux et populaires des israélites. A. Marksohn und William Wolf, Auswahl alter hebräischer Synagogal-Melodien für das Pian o-forte und mit einer erläuternden Vorrede versehen. Salomon Sulzer, „Schir Zion“.

Глава III.

Греческая музыка.

Греки считали слухъ за чувство, впечатлѣнія котораго могутъ наиболѣе волновать душу[1]). На этотъ народъ музыка оказывала очень сильное дѣйствіе. „Простыя мелодіи, умѣренная декламація могли возбудить въ грекахъ въ высшей степени сильное умиленіе, воинственное мужество и стремленіе ко всему благородному и великому. Причина этой впечатлительности заключалась въ той неутраченной утренней свѣжести чувства, въ той наивной преданности всему хорошему, великому, высшему, въ той здоровой, нормальной жизни и простотѣ житейскихъ отношеній, которыя показываютъ намъ Грецію, въ такомъ чистомъ свѣтѣ. Греки по выраженію древнихъ египетскихъ жрецовъ, были дѣтьми. Они были дѣтьми и въ томъ смыслѣ, что умѣли простодушно, по-дѣтски и съ такимъ же тактомъ воспринимать явленія внѣшняго міра. Можно довольно часто наблюдать, какъ велико впечатлѣніе, производимое музыкой на живыхъ дѣтей, въ особенности богато-одаренныхъ въ умственномъ отношеніи. У кого хорошая память, тотъ легко можетъ вызвать въ себѣ воспоминаніе о невыразимо-могущественномъ впечатлѣніи, которое производятъ въ утрѣнюю пору жизни простыя народныя пѣсни. Тогда казалось, что въ простой мелодіи звучитъ вся свѣтлая радость невозмутимаго существованія, а изъ какого-нибудь романса вѣяло, какъ отъ ужасныхъ призраковъ мрака; тогда заурядная пѣсенка могла растрогать сердце до тихой, сладостной скорби. Годы проходятъ, мы переживаемъ мрачные часы, тихій рай нашей молодости отодвигается отъ насъ все далѣе и далѣе. Для насъ исчезли навсегда счастливыя времена, когда самое существованіе приводило насъ въ восторгъ, каждое новое явленіе намъ казалось интереснымъ, радостнымъ, и все производило на насъ гармоническое впечатлѣніе. Мы вступили въ „область дѣйствительности, гдѣ всѣ вещи грубо сталкиваются между собой“. Мы слушаемъ снова тѣ прежнія мелодіи, когда-то приводившія насъ въ восторгъ, онѣ намъ кажутся очень миленькими, но прежнее очарованіе пропало. Развѣ только какой нибудь Моцартовскій Реквіемъ или Бетховенская Героическая симфонія въ состояніи произвести на насъ такое же сильное впечатлѣніе. И все таки оно по своей сущности совсѣмъ иное. Къ нему примѣшивается рефлексія. Мы успѣли вкусить плодовъ съ древа познанія. Между сотнями музыкальныхъ пьесъ девяносто девять мы слушаемъ съ удовольствіемъ: онѣ намъ нравятся. Но лишь одна изъ сотни овладѣваетъ нами и безъ сопротивленія уноситъ насъ въ идеальный міръ, пока грубый стукъ будничной жизни не заглушитъ художественнаго впечатлѣнія. Греція въ существованіи человѣчества то же самое, что въ жизни отдѣльнаго индивидуума блаженные дни юности“ [2]).

Вотъ, чѣмъ можно объяснить то могущественное дѣйствіе, которое, по свидѣтельству древнихъ писателей, музыка производила на грековъ. Но она по всей вѣроятности была очень проста. Едва-ли греки на практикѣ пользовались аккордами, и врядъ-ли гармонія была нужна греческой музыкѣ, не возвысившейся до самостоятельнаго искусства и игравшей подчиненную роль въ отношеніи поэзіи. Греческая музыка была преимущественно вокальная. Она, по словамъ Амброса, „доставляла слову поэта болѣе рѣзкую опредѣленность, преподносило это слово слушателю, какъ округленное мраморное изображеніе. Можно даже сказать, что музыка грековъ была скорѣе страстной декламаціей, возвысившейся до музыкальносоизмѣримыхъ тоновъ, чѣмъ настоящимъ пѣніемъ, какое употребляется у насъ. Музыка не открывала греку безпредѣльной области романтическихъ чудесъ, откуда такъ и вѣетъ загадочнымъ ужасомъ или восторгомъ упоенія; нѣтъ, она только ставила передъ нимъ сцену Софокла или оду Пиндара на полный свѣтъ яснаго эллинскаго дня. Греческая музыка была тѣмъ же самымъ для поэзіи, чѣмъ полихромія для храма, для статуи. Какъ полихромія предназначалась къ тому, чтобы, скромно подчиняясь зодчеству, только слегка подживлять строевые члены, какъ она допускалась въ статуѣ не для того, чтобы обманывать призра-

комъ дѣйствительности; а единственно лишь съ тѣмъ, чтобы служить далекимъ (но все же уясняющимъ) намекомъ; такъ точно и музыка должна была не поглащать словъ поэта, своекорыстно выставляясь впередъ, а только придавать имъ впервые полную звуковую отчетливость и ясность. Пусть изъ дивнаго, безконечнаго царства тоновъ предстаютъ намъ вереницами видѣнія и обликн,—мелодія грековъ должна была просто тянуться въ своихъ глубокоосмысленныхъ предѣлахъ, какъ излучистая струя меандровъ по архитраву эллинскаго зданія. Сама сущность греческой музыки дѣлала полифонію невозможной“ [3]).

Отъ древне-греческой музыки осталось очень мало достовѣрныхъ музыкальныхъ памятниковъ. Винченцо Галилей, отецъ знаменитаго Галилео Галилея, впервые обнародовалъ въ своемъ сочиненіи: „Dialogo della musica antica e della moderna“ (1581—1602) три гимна Діонисія и Мезомеда, находившіеся въ библіотекѣ кардинала S. Angiolo въ Римѣ. Они были присоединены къ манускрипту, содержащему трактаты Аристида Квинтиліана и Бріенніуса (Bryennius). Эти гимны найдены также въ рукописяхъ библіотекъ: Неаполя, Венеціи, Мюнхена, Парижа и Лейдена. Большая часть этихъ рукописей относятся къ 15 и 16 вв. Авторомъ гимна Немезидѣ считается Мезомедъ, а гимна Музѣ и Аполлону Діонисій. Вѣроятно, Мезомедъ жилъ во второмъ вѣкѣ, а Діонисій, можетъ быть, еще позже, въ 4-омъ [4]).

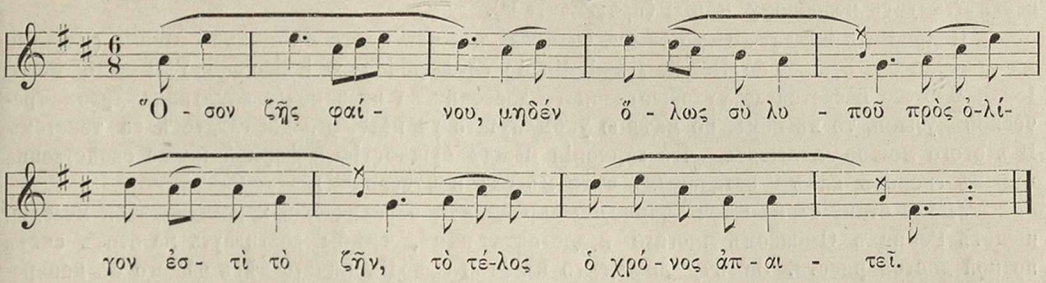
Ученый іезуитъ А. Кирхеръ (1602—1680) въ своей книгѣ „Musurgia universalis“ I, pag. 542, сообщаетъ фрагментъ греческой мелодіи къ первой Пиѳійской одѣ Пиндара. Кирхеръ нашелъ ее въ рукописи монастыря Санъ Сальвадоръ въ Сициліи, но не указалъ ни нумера манускрипта библіотеки этого монастыря, ни содержанія рукописи. Впослѣдствіи эта рукопись разыскивалась, но тщетно. Оттого находка Кирхера подверглась сомнѣнію. Но такъ какъ часть упомянутой библіотеки поступила въ Ватиканъ, а другая въ Эскуріалъ, то, можетъ быть, искомая рукопись еще найдется [5]).

Мелодія, приписываемая Пиндару, помѣщена въ нотномъ приложеніи подъ № 6. Она заимствована со своею многоголосною обработкою изъ „Conférence sur la modalité dans la musique grecque“, par L. A. Bourgault-Ducoudray, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire nationale de Paris. 7 septembre. 1878, p. 15—18. Мелодія, приписываемая Пиндару-помѣщена въ верхнемъ голосѣ. Ея начало исполнялось соло, затѣмъ вступалъ хоръ съ китарами (22-й тактъ). Эта форма служитъ для Бёка главнымъ аргументомъ древности и подлинности этой мелодіи [6]). Въ нотномъ приложеніи подъ № 7 помѣщенъ гимнъ въ честь музы Калліопы Діонисія, заимствованный съ многоголосной разработкой изъ „Conférence sur la modalité dans la musique grecque“, par L. A. Bourgault-Ducaudray. 7 septembre. 1878, p. 33—35. Греческая мелодія помѣщена въ верхнемъ голосѣ. По поводу гимновъ Діонисія и Мезомеда [7]), Амбросъ пишетъ: „Мелодія, присоединенная къ словамъ едва-ли можетъ быть названа пѣвучей. Она движется лишь между немногими нотами отрывисто; ей присущъ характеръ декламаціи и какого-то своеобразно-страстнаго безпокойства, похожаго на дикую, пойманную птицу, которая мечется по узкой клѣткѣ, не находя желаннаго выхода. Эти мелодіи представляютъ драгоцѣнныя древности, но не могутъ служить масштабомъ для греческой музыки во времена ея расцвѣта“. „Первый хоръ музыки къ Антигонѣ Мендельсона, производитъ на меня впечатлѣніе, замѣчаетъ Амбросъ далѣе, какъ будто композиторъ предварительно изучилъ гимны Діонисія и Мезомеда и преднамѣренно подражалъ имъ. Но какъ художественно онъ это сдѣлалъ! Какъ умѣлъ онъ сообщить своей музыкѣ красоту, силу и округленность, тогда какъ мелодіи античнаго оригинала безъ толку блуждаютъ туда и сюда!“ [8]).

Въ 1883 г. была найдена въ Траллахъ (въ Лидіи) надпись Сейкила (вѣроятно, I-го в. по Р. Х.), высѣченная на камнѣ съ греческими музыкальными знаками. Эти знаки разобралъ Карлъ Вессели, которому удалось также найти въ коллекціи папирусовъ эрцгерцога Райнера папирусный отрывокъ хора изъ Еврипидова Ореста съ напѣвомъ и инструментальнымъ аккомпанементомъ (?). Эта находка относится также къ I-му в. по Р. Х. Объ упомянутыхъ памятникахъ писали: Вессели („Papyrusfragment des Chorgesanges von Euripides Orest 330 ff. mit partitur“ въ V. Bande der Mittheilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer 1892“ и „Le papyrus musical d'Euripide“ въ Revue des études grecques, t. V. № 19, Juillet-Septembre), Крузіусъ („Ein Liederfragment auf einer antiken Statuenbasis“ въ „Philologus, Zeitschrift für das classische Alterthum, Göttingen. 1891. S. 163—172, „Zu neuentdeckten antiken Musikresten“ въ „Philologus, 1893, S. 160—200), В. И. Петръ („Вновь открытые памятники античной музыки“ въ Журналѣ Министерства Народнаго Просвѣщенія, 1893 г.

Октябрь и Ноябрь), С. К. Буличъ („Къ вопросу о новонайденныхъ памятникахъ древнегреческой музыки“ въ Журналѣ Министерства Народнаго Просвѣщенія, 1894 г. Май).

Пѣсня Сейкила.



Эта транскрипція на наши ноты пѣсни Сейкила заимствована у Крузіуса (Crusius. Zu neuentdeckten antiken Musikresten. Philologus. Zeitschrift für das classische Alterthum. Göttingen. 1893. Band LII. Heft. 1. S. 166.)

Объ этой мелодіи Крузіусъ замѣчаетъ, что она частью „ординарна, частью странна и нелогична.“ „Одно лишь ясно, продолжаетъ онъ: эта звуковая послѣдовательность не можетъ сопровождаться аккордами“. „Эта мелодія создана совершенно чуждой музыкальной фантазіей, которая ничего не имѣетъ общаго съ аккордами“ [9]).

Отрывокъ музыки къ хору изъ Еврипидова Ореста помѣщенъ въ нотномъ приложеніи подъ № 8.

Эта транскрипція отрывка музыки къ „Оресту“ Еврипида заимствована у Крузіуса (Crusius. Zu neuentdeckten antiken Musikresten. Philologus. Zeitschrift für das classische Alterthum. Göttingen. 1893. Bd. LII, Heft 1. S. 189—190.)

Тонко-напечатанныя ноты указываютъ на недостающіе звуки, присоединенные по догадкамъ. Крестики, поставленные къ нотамъ, обозначаютъ четверти тоновъ, употреблявшіяся въ энгармоническомъ родѣ, въ которомъ написанъ этотъ отрывокъ музыки къ „Оресту“ Еврипида.[10])

Оба послѣдніе памятника подтверждаютъ, мнѣніе Вестфаля о томъ, что въ греческой музыкѣ не всегда каждому слогу соотвѣтствовала только одна нота. Въ нихъ иногда одинъ слогъ растянутъ на двѣ и даже на три звука [11]).

Всѣ перечисленные памятники древне-греческой музыки далеко не имѣютъ того значенія, какъ надписи на камняхъ, состоящія изъ текста и музыкальныхъ знаковъ, найденныя въ маѣ 1893 г. въ Дельфахъ французскими археологами и обнародованныя въ Bulletin de correspondance hellénique VIII—XII, Paris, 1894, гдѣ объ этой находкѣ помѣщены статьи Вейля и Рейнаха. „Эти памятники представляютъ наиболѣе автентическіе и длинные образцы изъ всѣхъ дошедшихъ до насъ произведеній древне-греческой музыки“[12]).

Объ этомъ открытіи въ Дельфахъ Рейнахъ пишетъ: „Кромѣ дюжины болѣе или менѣе длинныхъ фрагментовъ, найдена наконецъ кантилена III или II вѣка до нашей эры. Это произведеніе по своей обширности, своему поэтическому и музыкальному значенію и автентичности текста займетъ отнынѣ первое мѣсто между остатками греческой музыки[13]).

Упомянутое произведеніе есть „Гимнъ Аполлону“, помѣщенный въ нотномъ приложеніи подъ № 9 и заимствованный изъ Bulletin de correspondance hellénique VIII—XII, Paris. 1894, гдѣ на стр. 586—588 напечатана транскрипція греческой мелодіи на наши ноты, сдѣланная Рейнахомъ. „Я означилъ, пишетъ названный ученый, нотами безъ головокъ звуки достовѣрной длительности, но знаки которыхъ исчезли. Болѣе важные пробѣлы указаны пустыми тактами. Поставленныя въ нихъ цифры обозначаютъ число недостающихъ стопъ“[14]).

Рейнахъ думаетъ, что авторъ текста и мелодіи „Гимна Аполлону“, открытаго въ Дельфахъ,—одно и тоже лицо[15]).

По поводу исполненія названнаго гимна, упомянутый ученый пишетъ: „Большой объемъ мелодіи въ „Гимнѣ Аполлону“ и употребленный въ немъ хроматизмъ на первый взглядъ мало говоритъ въ пользу гипотезы исполненія хоромъ этого произведенія. Но другія соображенія все таки дѣлаютъ вѣроятнымъ то, что названный гимнъ есть προσόδιον или παιᾶν προσοδιακός, т. е. праздничное пѣніе, исполнявшееся во время торжественной процессіи

хоромъ, состоявшимъ изъ небольшого числа артистовъ-спеціалистовъ или любителей, нарочно обученныхъ для этой цѣли. Подобное пѣніе преимущественно употреблялось въ культѣ Аполлона. Двойной аккомпаниментъ флейты и китары, упоминаемый нашей поэмой, вполнѣ соотвѣтствуетъ подобному пѣнію (προσοδιον)» [16]).

Подробный анализъ этого гимна читатель можетъ найти въ статьѣ Рейнаха (Reinach, La musique des hymnes de Delphes, Bulletin de correspondance hellénique VIII—XII, Paris, 1891). Что же касается до художественнаго достоинства названнаго памятника древне-греческой музыки, то въ немъ, по мнѣнію упомянутаго ученаго, мелодія слѣдуетъ за текстомъ. Изъ этого можно заключить, „что гармонія между сущностію и формой также свойственна музыкѣ грековъ, какъ и остальнымъ вѣтвямъ ихъ искусства“[17]).

„Я не стану съ большей точностію опредѣлять эстетическій характеръ этой мелодіи, пишетъ Рейнахъ. Слишкомъ многаго недостаетъ намъ, что-бы достигнуть на этотъ счетъ полной достовѣрности. Замѣчу лишь, что въ этой мелодіи ничего нѣтъ общаго съ неопредѣленнымъ пѣніемъ съ переливами современной восточной музыки, которую поверхностная теорія пытается сблизить съ греческой: послѣдняя, наоборотъ, отличается ясностію и точностію своихъ контуровъ. Если что либо изъ современной музыки напоминаетъ мелодію „Гимна Аполлону», такъ это „пѣсни пастуховъ“ горныхъ странъ, – столь наивныя и меланхолическія, а также навѣянныя ими ученыя сочиненія, напримѣръ, соло англійскаго рожка, открывающее 3-й актъ „Тристана и Изольды“ Рихарда Вагнера[18]).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ III ГЛАВѢ.

[1]) «Греки считали слухъ за чувство самое патетическое, т. е. такое, чрезъ которое душа получаетъ самыя живыя, глубокія впечатлѣнія". (Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig. 1880. I. S. 323).

[2]) Ambros. Geschichte der Musik I. S. 322—323.

О впечатлительности грековъ ср. Anselm Feuerbach. Der vaticanische Apollo. Zweite Auflage. 1855. S. 275.

[3]) Ambros. Geschichte der Musik. I. S. 221.

„Современные греки также мало воспріимчивы къ красотамъ гармоніи, какъ и ихъ предки". (Coussemaker. Histoire de l'harmonie au moyen âge. p. 5.) Въ этой книгѣ на стр. 2—5 помѣщены интересныя свѣдѣнія по поводу понятій грековъ о гармоніи и спора ученыхъ объ этомъ предметѣ. Къ ученымъ, утверждающимъ гармонію (аккорды) въ греческой музыкѣ, принадлежатъ: Vincent, Вестфаль, Геварть и др.

4) Ambros. Geschichte der Musik I. S 450—451. Объ авторахъ этихъ гимновъ см. Friedrich Bellermann. Die Hymnen des Dionysios und Mesomedes. Berlin. 1840. S. 54 — 56. По поводу авторовъ этихъ гимновъ обнаруживается разногласіе между учеными. Ср. Rudolf Westphal. Die Musik des griechischen Alterthumes. Leipzig. 1883. S. 255. Относительно Діонисія высказано сомнѣніе Крузіусомъ. См. O. Crusius. Ein Liederfragment auf einer antiken Statuenbasis. Эта статья помѣщена въ Philologus. Zeitschrift für das classische Alterthum. Göttingen. 1891. S. 172.

[5]) Ambros. Geschichte der Musik. I. S. 447. Беллерманъ считаетъ изъ греческихъ мелодій достовѣрными лишь гимны Діонисія и Мезомеда. (Fr. Bellermann. Die Hymnen des Dionysios und Mesomedes S. 1—2). Вестфаль отрицаетъ автентичность этого гимна Пиндара. „Фрагментъ первой пиѳійской оды А. Кирхера, пишетъ онъ, признаваемый Бёкомъ, а прежде и мною, за настоящій, есть поддѣлка, которой могли содѣйствовать христіанскія мелодіи, какъ, напримѣръ, „Mater amata, intemerata". (Rudolf Westphal. Die Musik des griechischen Alterthumes. Leipzig. 1883. S. 326). Точно также Вестфаль не признаетъ автентичности за гимномъ Деметры (Ibid. S. 25).

Но Амбросъ не можетъ считать Кирхера за обманщика и думаетъ, что неудачная попытка послѣдняго дешифрировать ноты греческой рукописи говоритъ въ пользу ея дѣйствительности. (Ambros. Geschichte der Musik. I. S. 447). Фетисъ также считаетъ эту мелодію за самый древній памятникъ греческой музыки. Названный историкъ пишетъ, что „характеръ факсимиле манускрипта, даннаго Кирхеромъ, поражаетъ своей автентичностію, разсѣивающей всякое сомнѣніе. Не рѣдко можно встрѣтить въ древнихъ манускриптахъ вещи, которыхъ совсѣмъ не искали, имѣющія содержаніе, совершенно чуждое къ другимъ сочиненіямъ, вошедшимъ въ составъ книги. Прежде чѣмъ будутъ разсмотрѣны по страницамъ всѣ греческіе манускрипты, принадлежащіе или принадлежавшіе библіотекѣ монастыря Санъ Сальвадоръ, было бы слишкомъ смѣло утверждать, что мелодія, обнародованная Кирхеромъ, апокрифическая. Что касается до насъ, то мы вполнѣ признаемъ этотъ памятникъ за самый древній изъ греческой музыки. (Fétis. Histoire générale de la musique. Paris. 1872 III. p. 242).

[6]) Bökh. De metris Pindari, pag. 266—267. Аристотель не оставляетъ сомнѣнія въ одноголосномъ пѣніи древне-греческаго хора своимъ вопросомъ: «Отчего въ пѣніи употребляется только октава»? («Проблемы», XIX). Но Вестфаль думаетъ, что инструментальный аккомпаниментъ былъ полифоническій. (R. Westphal, Die Musik des griechischen Alterthumes. Leipzig. 1883. S. 170—173). Мнѣніе Вестафаля о полифоніи въ древне-греческой музыкѣ раздѣляетъ Геварть (Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité). Я имѣлъ случай коснуться вопроса о полифоніи древне-греческой музыки въ своей статьѣ: „О музыкальной художественности древнихъ грековъ", помѣщенной въ „Журналѣ Министерства Народнаго Просвѣщенія", 1894 г. Августъ.

[7]) Упомянутые памятники древне-греческой музыки помѣщены у Беллермана (Fr. Bellermann, Die Hymnen des Dionysios und Mesomedes), Фетиса (Fétis. Histoire générale de la musique, t. III), Вестфаля (R. Westphal, Die Musik des griechischen Alterthumes), Геварта (Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité) и др.

[8]) Ambros. Geschichte der Musik, I, S. 451—452. Строгую критику на упомянутое произведеніе Мендельсона написалъ A. M. Little: Mendelssohn's Music to the Antigone of Sophocles. Washington. 1893. Въ этой брошюрѣ авторъ высказываетъ много интересныхъ мыслей о древне-греческой драмѣ вообще и ея музыкальномъ сопровожденіи въ частности.

[9]). Crusius. Zu neuentdeckten antiken Musikresten. Philologus. Zeitschrift für das classische Alterthum. Göttingen. 1894. Bd. LII. Hefte 1. S. 171. Съ этой транскрипціей не согласенъ Рейнахъ и предлагаетъ иную, помѣщенную въ „Revue des études grecques, t. VII, № 26, Avril-Juin. 1894, p. 203. На стр. 200 и 201 названнаго журнала помѣщенъ короткій музыкальный отрывокъ изъ комедіи Теренція „Несуга".

[10]) Crusius. Zu neuentdeckten antiken Musikresten. Philologus. 1894. Bd. LII, Hefte 1. S. 188. Бурго-Дюкудрэ думаетъ, что въ греческую музыку проникнули интервалы болѣе узкіе, чѣмъ полутоны, изъ Азіи (L. A. Bourgault — Ducoudray. Etudes sur la musique ecclésiastique grecque. Paris. 1877, p. 4, 68 — 69). Любопытный намекъ на употребленіе древними греками ин-

терваловъ, болѣе узкихъ, чѣмъ полутоны, встрѣчается у Платона: «Развѣ не знаешь, что Пиѳагорейцы и въ отношеніи къ гармоніи берутъ подобное этому худшее? Взаимно соразмѣряя созвучія и звуки, они, какъ и астрономы, трудятся безразсудно.—Да, клянусь богами, сказалъ онъ, дѣло то смѣшное: толкуя о какомъ то сгущеніи тоновъ и прикладывая уши, они извлекаютъ звукъ какъ бы изъ ближайшихъ звуковъ. Одни изъ нихъ говорятъ, будто слышатъ какой то еще отголосокъ въ срединѣ, такъ что разстояніе, которымъ надобно измѣрять звуки, у нихъ самое малое; а другіе спорятъ, что такое звучаніе въ подобіи доходитъ уже до тожества, но какъ первые, такъ и послѣдніе ставятъ уши выше ума». (Сочиненія Платона, переведенныя съ греческаго и объясненныя профессоромъ Карповымъ. Часть III, Политика или Государство. СПБ. 1863, стр. 399). Что касается до инструментальныхъ нотъ музыки къ «Оресту» Еврипида, то Карлъ фонъ-Янъ (Karl von Jan) болѣе склоненъ видѣть въ нихъ скорѣе знаки, указывающіе на раздѣленіе стиховъ. (Berliner Philologische Wochenschrift. 1893, № 36, Spalte 1125—1131). Въ противоположность Весели Т. Рейнахъ вмѣстѣ съ Рюэллемъ думаетъ, что отрывокъ музыки къ „Оресту“ Еврипида написанъ не въ энгармоническомъ, а въ хроматическомъ родѣ. (См. Revue des études grecques. № 26, Avril-Juin 1894, t. VII, p. XXXIII). Въ греческій хроматизмъ входили не одни полутоны, но и $^3/_8$, $^1/_3$ и $^1/_4$ тона (Ibid. p. XXX).

[11]) Вестфаль пишетъ въ своей статьѣ: «О русской народной пѣснѣ», помѣщенной въ «Русскомъ. Вѣстникѣ» 1879 г. № 2, стр. 133, «что греческая музыка, подобно нашей, съ особою охотой соединяла нѣсколько звуковъ подъ одинъ и тотъ же слогъ, лишь бы этотъ слогъ не былъ кратокъ, то есть не былъ основнымъ временемъ».

[12]) Weil, Inscriptions de Delphes. Bulletin de correspondance hellénique. VIII — XII. Paris. 1894, p. 569.

[13]) Reinach, La musique des hymnes de Delphes. Bulletin de correspondance hellénique. VIII—XII, Paris., 1894, p. 585.

[14]) Ibid. p. 585.

[15]) Ibid. p. 596.

[16]) Ibid. p. 604.

[17]) Ibid. p. 602.

[18]) Ibid. p. 602. О прочихъ памятникахъ древней греческой музыки, найденныхъ въ Дельфахъ, см. тамъ же стр. 604—610, гдѣ помѣщена и транскрипція на наши ноты. Тотъ же „Гимнъ Аполлону“ съ нѣкоторыми поправками напечатанъ въ Revue des études grecques № 26 Avril - Juin, 1894, t. VII, p. XL—XLII. Упомянутое произведеніе съ греческимъ текстомъ, ритмованнымъ французскимъ переводомъ Эйхталя, и съ возстановленными пробѣлами исчезнувшихъ нотъ появилось у издателя Борнемана (Paris, 15, rue de Tournon).

Глава IV.

Начало христіанской музыки.

Въ священномъ писаніи встрѣчаются извѣстія объ употребленіи музыки первыми христіанами [1]). Но памятниковъ древнѣйшаго христіанскаго пѣнія не осталось. Мнѣнія писателей о его источникахъ различны [2]). Во всякомъ случаѣ „Музыка этого перваго періода должна была быть очень простой и легкой для исполненія, потому что пѣлась хоромъ и часто импровизировалась“ [3]).

Съ IV-го вѣка начинаются жалобы на безпорядокъ, вкравшійся въ духовное пѣніе христіанъ [4]).

Святой Амвросій, епископъ Миланскій, жившій отъ 333 г. до 397 г., старался устранить этотъ недостатокъ. Для этого святой Амвросій и впослѣдствіи святой Григорій Двоесловъ (царствовавшій отъ 590 до 594 г.), установили особую систему ладовъ, получившихъ названіе церковныхъ. (О нихъ см. ниже).

„Ни одинъ изъ историковъ Богослужебнаго пѣнія римской церкви, пишетъ Д. Разумовскій, не приписываетъ св. Амвросію и св. Григорію самостоятельности въ ихъ трудахъ по устройству церковнаго пѣнія. Сами Отцы церкви, т. е. и св. Амвросій, и св. Григорій, относятся къ гласовымъ звукорядамъ, какъ къ бытовому обычаю Христіанской церкви, какъ къ неприкосновенному и ненарушимому преданію благочестивой древности. Антифонарій св. Григорія называется также *сентономъ*, т. е. сборникомъ. Блаженный Августинъ, повѣствуя объ установленіи антифоннаго пѣнія въ Миланской церкви, замѣчаетъ, что такой обычай заимствованъ Амвросіемъ отъ церкви Восточной. Замѣчаніе блаженнаго Августина весьма важно въ исторіи церковнаго пѣнія потому, что оно свидѣтельствуетъ о пѣвческомъ первенствѣ Восточной церкви предъ церковью Западною и поставляетъ послѣднюю въ естественную зависимость отъ первой“ [5]).

Если Западная церковь дѣлала музыкальныя заимствованія отъ Восточной, то въ свою очередь послѣдняя обнаруживаетъ вліяніе греческое. „Вся система древняго осмогласія Восточной церкви, пишетъ Д. Разумовскій, подобно системѣ св. Григорія Двоеслова, связана неразрывно съ діатоническою лѣствицею древнихъ греческихъ пѣвцовъ. Преп. Іоаннъ Дамаскинъ даже оставилъ при церковныхъ гласахъ древнія народныя названія ладовъ, съ которыхъ гласы Греческой церкви составляли точную копію. Эти народныя названія церковныхъ гласовъ доселѣ сохраняются въ педагогическихъ книгахъ Богослужебнаго пѣнія Греческой церкви. Въ четверицѣ верхнихъ церковныхъ гласовъ первый гласъ называется дорійскимъ, второй—лидійскимъ, третій—фригійскимъ, четвертый—миксолидійскимъ. При низкихъ гласахъ удерживаются названія ихъ сродномузыкальныхъ верхнихъ гласовъ съ приложеніемъ греческаго предлога ипо. Пятый гласъ называется иподорійскимъ, шестой—иполидійскимъ, седьмой—ипофригійскимъ, восьмой—ипомиксолидійскимъ. Учебное употребленіе народныхъ названій сохранилось при церковныхъ гласахъ несомнѣнно потому, что самое гласовое устроеніе основано на діатонической лѣствицѣ древнихъ греческихъ пѣвцовъ, и потому, что характеръ церковныхъ гласовъ имѣетъ не мало сходства съ характеромъ древнихъ греческихъ мелодій. Въ сопоставленіи церковныхъ гласовъ съ соименными имъ народными мелодіями скрывается удобное, для всякаго греческаго пѣвца, средство: а) познакомиться съ строемъ и характеромъ церковнаго гласа, и также б) опредѣлить, насколько преп. Іоаннъ Дамаскинъ въ своемъ гласовомъ устроеніи слѣдовалъ древнимъ началамъ Греческаго пѣнія, и на сколько въ этомъ случаѣ остался самостоятельнымъ дѣятелемъ, вѣрнымъ церковному преданію“ [6]).

У Греческой церкви заимствовала церковное пѣніе и Русская Церковь. „Вскорѣ послѣ Іоанна Дамаскина (въ IX вѣкѣ) Греческая церковь вмѣстѣ съ богослужебными книгами передала свои напѣвы церквамъ славянскимъ, а затѣмъ и Русской Церкви, но не подъ названіемъ напѣвовъ Іоанна Дамаскина, а подъ названіемъ кондакарнаго и знаменнаго пѣнія, т. е. раз-

витые мелодическіе напѣвы, принадлежащіе къ двумъ разнороднымъ группамъ церковнаго пѣнія, какъ по ихъ мелодическому составу, такъ и по системамъ нотныхъ знаковъ. Напѣвы эти на русской почвѣ еще болѣе развилась и оразнообразились“ [7]).

„При богослуженіи Православной Церкви употребляются различные роспѣвы. Слово роспѣвъ означаетъ всю совокупность мелодій извѣстнаго происхожденія и характера, имѣющихъ одинаковыя музыкальныя основанія и взаимную мелодическую связь, слово же напѣвъ означаетъ ту или другую группу частныхъ мелодій какого либо гласа извѣстнаго роспѣва, напр. напѣвъ подобна IV гласа знаменнаго роспѣва“ [8]).

„Древнѣйшій изъ роспѣвовъ Русской Церкви есть знаменный въ тѣсномъ смыслѣ этого слова или столповой, такъ названный отъ слово знамя или столпъ, означающихъ нотный знакъ вообще. По своему происхожденію роспѣвъ этотъ есть роспѣвъ греко-славянскій, образовавшійся изъ древне-греческаго церковнаго пѣнія въ земляхъ славянскихъ и получившій тамъ свою особенную систему нотныхъ знаковъ“ [9]).

„Знаменный роспѣвъ имѣетъ своимъ основаніемъ систему византійскаго церковнаго осмогласія и слѣдуетъ ей почти въ точности; признаками же славянскаго его происхожденія служатъ: встрѣчающійся въ древнихъ его рукописяхъ болгарскій текстъ, болгарскія названія нѣкоторыхъ нотныхъ знаковъ (напр. хабува), отсутствіе греческихъ народныхъ названій ладовъ или гласовъ, вообще система крюковыхъ нотныхъ знаковъ подобная греческой, но не тождественная съ нею. Начало знаменнаго роспѣва, равно какъ и система его нотныхъ знаковъ, несомнѣнно установлены въ земляхъ славянъ придунайскихъ, и можетъ быть, Св. Кирилломъ, который въ Константинополѣ, въ числѣ другихъ наукъ, учился и музыкѣ, и при которомъ нѣкоторыя богослуженія (напр. литургія) пѣлись славянскимъ языкомъ“ [10]).

О гласахъ И. Вознесенскій пишетъ: „Мелодія каждаго гласа могла захватывать въ свою область изъ свойственнаго ему октахорда только часть звуковъ и обыкновенно вращалась въ предѣлахъ одного лишь пентахорда (пятизвучія) т. е. ряда звуковъ необходимаго для опредѣленія характера лада того или другаго гласоваго звукоряда и для совмѣщенія въ немъ гласовыхъ примѣтъ“.

„Октава, квинта и кварта каждаго ряда звуковъ въгармоническомъ смыслѣпризнавались у древнихъ грековъ консонансами (т. е. созвучными) и существенно важными звуками для построенія мелодій. Эти же звуки являются по преимуществу конечными, или же господствующими звуками и въ церковныхъ мелодіяхъ. Октава, т. е. начальный звукъ каждаго октахорда служитъ обыкновенно окончаніемъ (финаломъ) построенной на немъ мелодіи, квинта же и кварта были въ мелодіи господствующими звуками“ [11]).

На основаніи изслѣдованій Д. Разумовскаго и своихъ собственныхъ, И. Вознесенскій пишетъ о каждомъ гласѣ знаменнаго роспѣва слѣдующее:

„Первый гласъ знаменнаго роспѣва, какъ въ безлинейныхъ, такъ и въ линейныхъ нотныхъ изданіяхъ, нотируется въ гиполидійской тональности, именно въ области пентахорда: ре ми фа соль ля, съ господствующимъ звукомъ ми и окончательнымъ ре. Паденіе мелодіи на нижнее ля и окончаніе на нижнее соль составляетъ единственное исключеніе изъ общаго правила и есть переносъ мелодіи перваго гласа въ область сродно-музыкальнаго ему пятаго гласа.

Второй гласъ обыкновенно нотируется въ лидійской тональности и построяется въ области: ре ми фа соль, съ господствующимъ звукомъ соль и конечнымъ фа. Мелодіи II гласа, оканчивающіяся на ре, имѣютъ характеръ сродно музыкальнаго ему VI гласа. Въ линейныхъ изданіяхъ ирмосы втораго гласа (кромѣ ирмосовъ: 127, 130, 133, 134, 135) положены на кварту ниже противъ мелодій Октоиха тѣхъ же изданій, т. е. нотированы въ гиполидійской тональности.

Третій гласъ по безлинейной нотаціи пишется въ лидійской тональности и вращается въ области ми фа соль ля, съ господствующимъ звукомъ соль, и обычнымъ конечнымъ ми, рѣдко верхнимъ соль. Въ линейныхъ изданіяхъ всѣ мелодіи третьяго гласа положены на кварту ниже противъ безлинейныхъ рукописей, т. е. нотированы въ гиполидійской тональности и потому имѣютъ господствующимъ звукомъ ре, а конечнымъ си ♮.

Четвертый гласъ, какъ въ безлинейныхъ, такъ и въ линейныхъ нотныхъ книгахъ пишется въ гиполидійской тональности и имѣетъ мелодію въ области: ре ми фа соль ля, съ господствующимъ звукомъ фа и окончательнымъ ми или ре.

Пятый гласъ (или первый производный) написанъ по крюковой нотаціи въ лидійской тональности, именно въ области: до ре ми фа соль, съ господствующимъ звукомъ соль

и конечнымъ до, или же тождественнымъ ему по значенію нижнимъ соль. Сродство пятаго гласа съ первымъ того же роспѣва выражается часто въ одинаковомъ движеніи мелодическихъ строкъ, но не въ степени ихъ *). Въ линейныхъ изданіяхъ всѣ мелодіи пятаго гласа положены на кварту ниже противъ безлинейныхъ и потому въ первыхъ сказаннаго различія въ степени движенія мелодическихъ строкъ между первымъ и пятымъ гласомъ нѣтъ. Пятый гласъ знаменнаго роспѣва, по замѣчанію о. прот. Разумовскаго, довольно сходенъ съ восьмымъ гласомъ греческаго роспѣва, но рѣзко отличается отъ него частымъ употребленіемъ звука ля (ми).

Шестый гласъ знаменнаго роспѣва (или второй производный) въ безлинейной и линейной нотаціи совершается въ области: до ре ми фа соль, съ господствующимъ и окончательнымъ звукомъ ре, т. е. вопреки теоріи, на кварту ниже нормальной его высоты. Сродство этого гласа со вторымъ выражается почти совершенно тождественными по движенію мелодіями обоихъ гласовъ. Шестый гласъ по своей области, по конечному и господствующему звукамъ совершенно тождественъ съ пятымъ гласомъ греческаго роспѣва. Все различіе этихъ гласовъ заключается въ среднихъ, совершенныхъ и несовершенныхъ окончаніяхъ.

Седьмый гласъ (или третій производный) исполняется въ области: до ре ми фа соль, съ господствующимъ звукомъ ми и конечнымъ до, т. е. въ нормальной гиполидійской тональности, исключая конечный звукъ, который по теоріи долженъ бы быть мн. Сродство сего гласа съ третьимъ гласомъ выражается сходствомъ нѣкоторыхъ мелодическихъ строкъ, которыя въ безлинейныхъ изданіяхъ идутъ на кварту ниже противъ строкъ третьяго гласа, а въ линейныхъ—на однихъ и тѣхъ же нотныхъ ступеняхъ.

Восьмый гласъ знаменнаго роспѣва (или четвертый производный) нотируется нормально только въ лидійской тональности и имѣетъ мелодію въ области обширнѣйшей прочихъ гласовъ, именно: до ре ми фа соль ля, съ господствующимъ звукомъ ре, который (весьма рѣдко) переносится или на верхнюю кварту (соль) или на верхнюю терцію (фа). Мелодіи восьмаго гласа оканчиваются на ре, а иногда (весьма рѣдко) на до и вообще болѣе развиты въ музыкальномъ отношеніи, чѣмъ мелодіи прочихъ гласовъ“ [12]).

Церковныя мелодіи имѣютъ преимущественно нравственно-воспитательное значеніе. Св. Василій Великій писалъ: „Духъ Святый зналъ, что трудно вести родъ человѣческій къ добродѣтели, и что по склонности къ удовольствію мы нерадимъ о правомъ пути. Итакъ что же дѣлаетъ? Къ ученіямъ примѣшиваетъ пріятность сладкопѣнія, чтобы, вмѣстѣ съ усладительнымъ и благозвучнымъ для слуха, принимали мы непримѣтнымъ образомъ и то, что̀ есть полезнаго въ словѣ.“ „На сей-то конецъ изобрѣтены для насъ сіи стройныя пѣснопѣнія псалмовъ, чтобы и дѣти возрастомъ, или вообще невозмужавшіе нравами, повидимому только пѣли ихъ, а въ дѣйствительности обучали свои души“ [13]).

Чтобы достигать своей нравственно-религіозной цѣли, церковное пѣніе должно было отличаться простотою. Пѣніе, учрежденное св. Аѳанасьемъ Великимъ въ Александрійской церкви было таково, что „пѣвецъ походилъ болѣе на читающаго, чѣмъ на поющаго“ [14]).

Но вслѣдствіе этого духовное пѣніе отнюдь не лишено высокаго художественнаго достоинства. „При всей простотѣ своей, пишетъ Д. Разумовскій, церковная мелодія можетъ сохранить въ себѣ даже нѣкоторое *изящество*, когда теченіе звуковъ ея довольно близко выражаетъ мысли и слова священн. пѣснопѣнія. Богослужебная практика представляетъ на это нѣсколько примѣровъ. Въ ирмосѣ 2-го гласа: *шествуетъ морскую*, надъ словами: *черный же понтъ, водостланенъ гробъ*, слышится движеніе морской волны, а надъ словами: *десницы владычни*, слышится *мощь*, укрощающая *волнящуюся бурю*, исполнившую свое назначеніе“ [15]).

Упомянутый ирмосъ помѣщенъ въ нотномъ приложеніи подъ № 10.

Этотъ образецъ знаменнаго роспѣва заимствованъ изъ Ирмологія нотнаго пѣнія. (Москва. Синодальная типографія. 1890. Листъ 27 на оборотѣ).

„Въ однихъ мотивахъ, пишетъ И. Вознесенскій, мы слышимъ восклицаніе, въ другихъ сознаніе грѣховности состоянія и мольбу о помилованіи, въ иныхъ—спокойно—повѣствовательный характеръ. Одни изъ нихъ имѣютъ характеръ вопроса („кто видѣ, кто слыша“), другіе — увѣщанія и наставленія („не прельщайтеся іудее, стихира V гласа: „Иже отъ кустодіи“), иные напоминаютъ постепенность возвышенія по ступенямъ храма и высоту неба

*) Именно мелодіи V гласа при нормальной нотаціи нотируются на кварту выше. тѣхъ же мелодій гласа перваго.

(см. степенны), иные указываютъ на важность и рѣшительность дѣйствія („чермное пресѣче"). Въ словахъ: „вострубите и возопійте" (стихиры I гласа) слышится звукъ трубы, почему конечно эти мелодическія фразы и отступаютъ отъ точной формы мелодической строки, къ которой принадлежатъ по своему построенію" [16]).

Вотъ самые образцы, упоминаемые въ вышеприведенной цитатѣ:

Стихира воскресна на Господи воззвахъ. 5-го гласа. (См. нотное приложеніе № 11).

Эта стихира заимствована изъ Октоиха нотнаго пѣнія. (Москва. Синодальная типографія. 1889. Листъ 62 на оборотѣ).

„Въ церковномъ употребленіи подъ именемъ стихиръ разумѣются пѣснопѣнія, по содержанію своему приноровленныя къ воспоминанію празднуемаго событія или къ прославленію празднуемаго Святаго" [17]).

Степенны I гласа. Антифонъ вторый 5-го гласа. (См. нотное приложеніе № 12).

Этотъ антифонъ заимствованъ изъ Октоиха нотнаго пѣнія. (М. С. т. 1889, листъ 8).

«Степенны» означаютъ антифоны, „поемые на воскресной утрени и составленные Іоанномъ Дамаскинымъ примѣнительно къ псалмамъ 119—133, пѣтымъ древле евреями на ступеняхъ храма іерусалимскаго и называемымъ поэтому пѣснями степеней" [18]).

Ирмосъ на воздвиженіе честнаго Креста VIII гласа. (См. нотное приложеніе № 13).

Пѣснопѣніе это, заимствованное изъ Ирмологія нотнаго пѣнія, (Москва, Синодальная типографія, 1890 г. листъ 133) есть ирмосъ первой пѣсни канона Св. Кресту; оно же составляетъ и катавасію этой пѣсни. "Катавасіей называется ирмосъ, для пѣнія котораго пѣвцы съ обоихъ клиросовъ сходятся на середину церкви. Катавасія, когда она положена, поется въ концѣ каждой пѣсни канона". [19]).

Стихира воскресна на Господи воззвахъ. Гласъ 1-ый: (См. нотное приложеніе № 14).

Эти стихира заимствована изъ Октоиха нотнаго пѣнія, (Москва, Синодальная типографія, 1889 г.,4-й листъ на оборотѣ).

Кромѣ этихъ примѣровъ, упомянутыхъ въ цитированныхъ выше словахъ Д. Разумовскаго и Ив. Вознесенскаго, могутъ быть еще помѣщены здѣсь слѣдующіе образцы знаменнаго роспѣва: *Въ чермномъ мори.... Богородиченъ 5-го гласа.* (См. нотное приложеніе № 15).

Этотъ догматикъ заимствованъ изъ Октоиха нотнаго пѣнія. (Москва. Синодальная типографія. 1889 г. Листъ 63).

О „чермнѣмъ мори" Ряжскій пишетъ: „Мелодія этого пѣснопѣнія совершенно согласна по своему построенію и выраженію съ составомъ и выраженіемъ словеснымъ, а именно:

А) Предложеніе выражено тремя мелодическими строками, составляющими распространенное, но стройное музыкальное предложеніе. Начинаясь нижними звуками, предложеніе къ срединѣ постепенно возвышается, а къ концу снова понижается. Послѣдовательность звуковъ въ немъ ровная и спокойная, сообразная съ повѣствовательнымъ содержаніемъ пѣснопѣнія.

Б) Изложеніе, сообразно съ тремя параллельными сторонами событій, выражено тремя мелодическими періодами. Каждый періодъ дѣлится на два музыкальныя предложенія: въ первомъ поется о событіи ветхозавѣтномъ, во второмъ о соотвѣтственномъ новозавѣтномъ событіи. Въ предложеніяхъ—по двѣ половины, соразмѣрно и соотвѣтственно построенныхъ, и выраженныхъ двумя мелодическими строками (Моисей—раздѣлитель воды, Гавріилъ—служитель чудесе). Звуковыя сочетанія, *повторяющіяся* въ каждомъ предложеніи и періодѣ, допущены какъ бы съ цѣлію—выразить подобіе въ воспѣваемыхъ событіяхъ. Мелодическое выраженіе и въ этой части остается вѣрнымъ повѣствовательному характеру пѣснопѣнія: оно ровно, спокойно и законченно; высокія ноты допущены только въ мѣстахъ, требующихъ особеннаго указанія (тамо-здѣсь-же, тогда—нынѣ-же).

В) Заключеніе, какъ и первая часть, т. е. предложеніе, выражено тремя строками, составляющими особо-законченное отдѣленіе. Но характеръ выраженія здѣсь иной: молитвенное обращеніе къ Богу прямо начинается звуками быстрыми,—и это живое теченіе звуковъ выдерживается до конца пѣснопѣнія. Особенное вниманіе обращаетъ на себя здѣсь воззваніе къ Предвѣчному („Сый и прежде сый"), выраженное цѣлою продолжительною строкою въ звукахъ высокихъ, быстрыхъ и разнообразныхъ". [20]).

Царь небесный. Богородиченъ 8-го гласа. (См. нотное приложеніе, № 16).

Догматикъ [21]) „Царь небесный" заимствованъ изъ Октоиха нотнаго пѣнія. (Москва. Синодальная типографія. 1889. Листъ 107).

Всемірную славу. Богородиченъ 1-го гласа. (См. нотное приложеніе, № 17).

Догматикъ „Всемірную славу“ заимствованъ“ изъ Октоиха нотнаго пѣнія. (Москва. 1889. Листъ 5 на об.)

Безсоновъ пишетъ, что „преимущественную высоту занялъ Догматикъ 8-го гласа „Царь небесный“, а еще болѣе 1-го — „Всемірную славу“. Послѣдняя какъ-то сжилась со всею славою Россіи и усвоилась частнѣе славѣ воинскихъ подвиговъ: ее пѣло наше древнее войско, она слышалась въ полкахъ XVII вѣка, она сопровождала духовныхъ воспитанниковъ при извѣстномъ ополченіи ихъ въ наши ранніе годы. То храбрость воинскую, то духовное дерзновеніе, то умилительныя слезы попеременно и всегда вызывала она. Очень естественно, что изъ ряду другихъ Догматиковъ, именно этотъ спѣшили положить на линейныя ноты и партитуру въ Петровскую пору: памятникъ уцѣлѣлъ. Случай въ цѣпи событій, а лучше перстъ высшихъ судебъ примѣнилъ сей стихъ къ важнѣйшему явленію при Петрѣ, къ войнѣ Шведской: ознаменовалъ, знаменемъ церковнаго гласа, одинъ изъ знаменательнѣйшихъ подвиговъ храбрости, въ лицѣ одного изъ знаменитѣйшихъ сподвижниковъ Преобразователя. Для всѣхъ, полагаемъ, достаточно извѣстно, что князь Яковъ Ѳедоровичъ Долгорукій, доставшись въ плѣнъ къ Шведамъ, возъимѣлъ съ сотоварищами рѣшимость освободиться во время плаванія на суднѣ. По предварительному совѣщанію, во время вечерняго пѣнія, когда православные плѣнники, по обычаю составляя общій хоръ на молитвѣ, достигли „Всемірной славы“, они при заключительныхъ словахъ, „Дерзайте убо, дерзайте людіе Божіе, яко Той побѣдитъ враги“, вмѣстѣ со словами устремились на враговъ и точно достигли всемірной славы подвигомъ спасенія: самъ государь, обнимая и цѣлуя освобожденнаго полководца, отвѣчалъ на его слезы собственными слезами радости и удивленія“ [22]).

Въ этой хрестоматіи помѣщены образцы одного знаменнаго роспѣва [23]) вслѣдствіе его преимущественнаго достоинства, заключающагося, по словамъ И. Вознесенскаго въ слѣдующемъ: а) „Знаменный роспѣвъ есть древнѣйшій изъ роспѣвовъ Русской Церкви, современный началу христіанства въ Россіи, и былъ въ ней единственно общеупотребительнымъ при храмовомъ богослуженіи до половины XVII вѣка. Слѣдовательно онъ находится въ ряду предметовъ церковнаго преданія, которые, хотя и не предписаны церковнымъ законодательствомъ, но драгоцѣнны, какъ завѣщаніе древней церкви, и должны быть свято соблюдены и охраняемы, каковы напр.: древнія богослужебныя книги, древняя иконопись, священныя одежды, церковная утварь и т. п. b) Мелодіи знаменнаго роспѣва имѣютъ тѣсную связь съ внѣшнимъ порядкомъ богослужебнаго пѣнія, предписаннаго церковнымъ уставомъ и богослужебными книгами (напр. пѣніе на *подобны*), а съ другой стороны съ содержаніемъ и характеромъ богослужебныхъ пѣснопѣній, потому что онѣ совмѣщаютъ въ себѣ всѣ тѣ свойства, которыя церковнымъ преданіемъ требуются отъ церковно-богослужебнаго пѣнія, именно: *внятность* и *вразумительность* произношенія, *ясность* и *выразительность* мысли текста, *простоту* музыкальнаго построенія, *безстрастіе* и *важность* характера, короче—онѣ имѣютъ вполнѣ характеръ богослужебной церковности, свойственный и другимъ церковнымъ предметамъ и учрежденіямъ“ [24]).

„Между тѣмъ продолжаетъ дальше И. Вознесенскій, какъ ни одинъ изъ позднѣйшихъ по происхожденію напѣвовъ не заключаетъ въ себѣ всѣхъ этихъ свойствъ въ совокупности, напротивъ одни изъ нихъ, при нѣкоторыхъ своихъ достоинствахъ, бѣдны мелодическимъ содержаніемъ, другіе недостаточны для надлежащаго выраженія словеснаго ритма пѣснопѣній, а, слѣдовательно, и для выраженія религіозной мысли и чувства, иные отличаются искусственностію и сложностію музыкальнаго построенія, иные допускаютъ веселую игривость или даже страстность выраженія, иные бѣглость или напряженность голосовъ при пѣніи (крикливость), несвойственныя характеру церковнаго богослуженія. с) Мелодіи знаменнаго роспѣва имѣютъ полную примѣнимость и къ исполненію ихъ пѣвцами, ибо соединяютъ въ себѣ *удобопонятность* и *удобопѣваемость*, каковыхъ свойствъ не имѣетъ напр. позднѣйшее партесное пѣніе“ [25]).

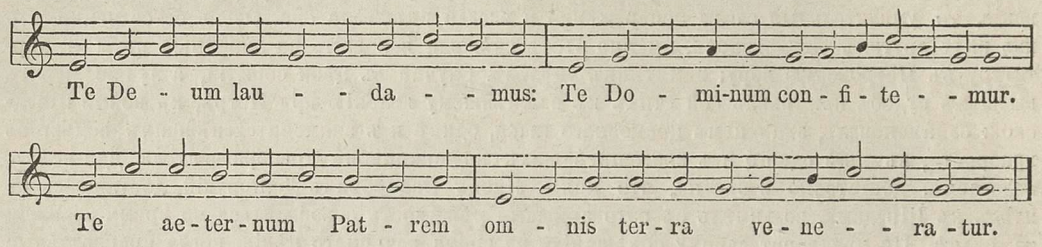
Церковное пѣніе Западной церкви, хотя нѣсколько отличается отъ Восточной церкви, но все таки основывается на одинаковыхъ принципахъ [26].

На стр. 27 было упомянуто о Св. Амвросіи, епископѣ Миланскомъ. Онъ установилъ основу религіознаго пѣнія въ четырехъ ладахъ, встрѣчающихся и въ греческой музыкѣ:

1) ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре.
2) ми, фа, соль, ля, си, до, ре, ми.
3) фа, соль, ля, си, до, ре, ми, фа.
4) соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль.

Св. Амвросію приписывается авторство гимна „Te Deum laudamus“. Но въ музыкальномъ отношеніи это произведеніе не имѣетъ значенія достовѣрнаго документа [27]).

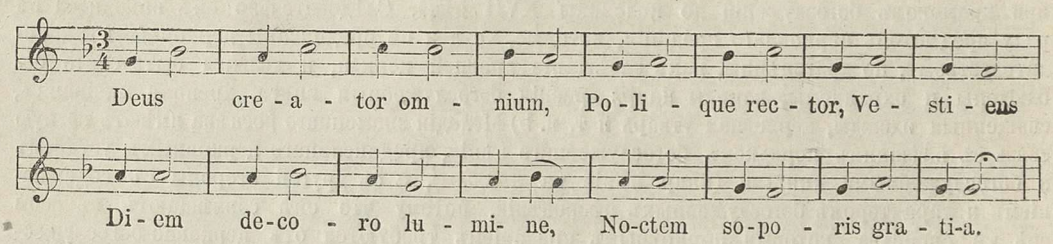
Гимнъ „Te Deum laudamus“, приписываемый Св. Амвросію.



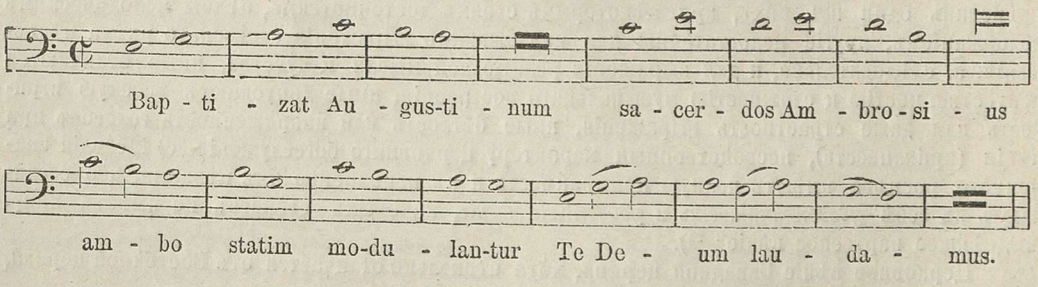
Этотъ гимнъ заимствованъ изъ книги Разумовскаго: Церковное пѣніе въ Россіи, стр. 22.

Фетисъ приписываетъ Св. Амвросію еще слѣдующія произведенія:

„Deus creator“.



„Baptizat Augustinum“.



Оба послѣднія произведенія заимствованы у Фетиса (Fétis. Histoire générale de la musique, Paris, 1874. IV, p. 140, 136). О послѣднемъ упомянутый историкъ замѣчаетъ, что оно „есть лучшій аргументъ въ пользу мнѣнія, приписывающаго святому Амвросію и святому Августину сочиненіе гимна „Te Deum“. Не можетъ быть сомнѣнія въ древности этого произведенія, въ текстѣ котораго сказано: священникъ Амвросій крестилъ Августина, и оба воспѣли гимнъ „Тебе Бога хвалимъ“. Замѣчательно, что мелодія, на которую положены эти слова, именно и есть напѣвъ гимна „Te Deum“ [28]).

Амвросіанское пѣніе производило сильное впечатлѣніе на слушателей. Св. Августинъ пишетъ: „О, сколько я пролилъ слезъ умиленія, когда слушалъ гимны и пѣсни, воспѣваемые во славу Твою, какъ глубоко потрясали меня голоса Твоей церкви! Въ то время, когда эти сладкозвучные голоса плѣняли мой слухъ, истина чистою струею проникала въ мое сердце, огонь благочестія воспламелъ мою душу: слезы лились обильно и мнѣ сладко было отъ нихъ“.

„Недавно, при необыкновенномъ единодушномъ усердіи вѣрующихъ, введено въ употребленіе Медіоланскою церковію пѣніе этихъ утѣшительныхъ и назидательныхъ гимновъ. Именно, годъ или немного больше протекло, какъ Іустина, мать малолѣтняго императора Валентіана, обольщенная ересью аріанъ, преслѣдовала служителя Твоего Амвросія. Благочестивый народъ проводилъ ночи въ церкви, готовый умереть съ епископомъ своимъ, вѣрнымъ слугою Твоимъ. Тамъ была и мать моя, раба Твоя, одна изъ первыхъ, принимавшая участіе въ заботахъ, неусыпномъ бдѣніи и молитвѣ. Мы, хотя еще не согрѣтые въ то время теплотою Духа Твоего, не оставались, однако, равнодушными зрителями тревогъ жителей города. Въ это-то время введено было пѣніе гимновъ и псалмовъ, по примѣру восточныхъ церквей, и въ Медіоланской церкви, чтобы народъ не падалъ духомъ среди скорбей и тягостныхъ испытаній: и съ того времени доселѣ сохраняется этотъ обычай, и почти всѣ церкви Твои на земномъ шарѣ послѣдовали этому примѣру“ [29]).

Папа Григорій Великій (590—604 г.) ревизовалъ амвросіанское пѣніе и обогатилъ его новыми мелодіями. Для этой цѣли онъ собралъ тѣ изъ нихъ, которыя употреблялись въ разныхъ странахъ, нотировалъ ихъ особыми знаками (невмами) и такимъ образомъ составилъ антифонарій, заключавшій въ себѣ мелодіи церковнаго католическаго пѣнія. Сначала григоріанское пѣніе едва-ли отличалось отъ амвросіанскаго, но впослѣдствіи все болѣе и болѣе утрачивало ритмическое разнообразіе и превращалось въ ноты одинаковаго ритмическаго достоинства [30]).

Во время Григорія Великаго въ церкви употреблялись мелодіи, не умѣщавшіяся въ рамкахъ амвросіанскихъ ладовъ [31]). Поэтому онъ прибавилъ къ каждому изъ нихъ по новому ладу, квартою ниже прежнихъ. Лады, вошедшіе въ расширенную систему Григорія Великаго, получили названія церковныхъ.

Таблица церковныхъ ладовъ.

1) ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре.
2) ля, си, до, ре, ми, фа, соль, ля.
3) ми, фа, соль, ля, си, до, ре, ми.
4) си, до, ре, ми, фа, соль, ля, си.
5) фа, соль, ля, си, до, ре, ми, фа
6) до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до.
7) соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль.
8) ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре.

Амвросіанскіе лады (1, 3, 5 и 7) получили названіе автентическихъ, (дѣйствительныхъ главныхъ, верхнихъ), а прибавленные къ нимъ Григоріемъ Великимъ и отстоящіе отъ нихъ на кварту ниже—плагальныхъ (боковыхъ, производныхъ, нижнихъ) [32]).

Тоники плагальныхъ ладовъ одинаковы съ тониками соотвѣтствующихъ автентическихъ. Слѣдовательно, тоника автентическаго лада есть его первая нота, а тоника плагальнаго—четвертая (тоника перваго и втораго лада *ре*, третьяго и четвертаго *ми*, пятаго и шестаго *фа*, седьмаго и восьмаго—*соль*). Мелодіи григоріанскаго пѣнія кончаются тоникой, но ихъ части могутъ останавливаться на одной изъ нотъ, представляющихъ дозволенные интервалы [33]). Къ таковымъ принадлежали: полутонъ, тонъ, малая и большая терціи, чистая кварта и чистая квинта [34]).

Въ григоріанскомъ пѣніи употреблялись лишь діатоническіе полутоны [35]). Изъ хроматическихъ знаковъ допускались лишь си бемоль и фа діэзъ, чтобы устранять чрезмѣрную кварту уменьшенную квинту, и иногда дозволялось брать до-діэзъ вмѣсто до [36]). Характеръ каждаго лада обусловливается не абсолютною высотою входящихъ въ него звуковъ, а мѣстами встрѣчающихся въ гаммѣ цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ [37]). „Эти восемь гаммъ составляютъ такъ называемую григоріанскую тональность, вполнѣ отличающуюся отъ нашей современной. Въ послѣдней только двѣ гаммы: мажорная и минорная, отличающіяся другъ отъ друга первою терціею, которая въ мажорѣ большая, а въ минорѣ малая. Григоріанская тональность болѣе богатая, болѣе разнообразная, обладаетъ громадными средствами, чтобы выражать

душевныя настроенія, въ особенности-же религіозное чувство. Своею древностію она какъ будто возвращаетъ насъ къ колыбели религіи и приближаетъ къ первымъ правовѣрнымъ и Отцамъ церкви. Но вслѣдствіе современной тональности, болѣе чувственной, болѣе хроматической, къ которой мы привыкли съ дѣтства, у насъ утратилась способность понимать истинныя красоты древней. Вотъ почему теперь такъ мало людей, способныхъ цѣнить григоріанское пѣніе“ [38]). Ламбильотъ въ своей книгѣ “Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien, Paris, 1855, p. 341—375 даетъ образцы григоріанскихъ мелодій каждаго изъ церковныхъ ладовъ. Тѣсные предѣлы этой хрестоматіи позволяютъ помѣстить лишь одинъ, при надлежащій восьмому ладу, который, по мнѣнію упомянутаго автора, заключаетъ въ себѣ слѣдующіе звуки: до, ре, ми, фа, соль, ля, си бемоль, си бекаръ, до, ре ми [39]): Introitus VIII modi (Пѣснь восхожденія VIII лада). (см. Нотное приложенія № 18).

Это произведеніе заимствовано изъ названной книги Ламбильота (см. стр. 373).

„Въ этомъ произведеніи, пишетъ Ламбильотъ, мелодія вполнѣ согласуется со смысломъ текста. Съ самаго начала голосъ съ нижнихъ нотъ поднимается на „levavi“, продолжаетъ идти вверхъ на „animam“, чтобы достигнуть при словахъ „Deus meus“ самой высокой точки, до которой онъ въ состояніи подняться. Какое выраженіе довѣрія и благородной гордости въ словахъ: „Neque irrideant me inimici mei?“

„Мелодія этой входной (introit) дѣйствительно была годна для начала антифонара, и преданіе, основанное на древнихъ памятникахъ, приписываетъ ее самому святому Григорію“ [40]). Вслѣдствіи привычки къ современной музыкѣ, употребляющей хроматизмъ [41]), гармонію и всѣ богатства вокальныхъ и инструментальныхъ средствъ, григоріанскія мелодіи могутъ показаться намъ весьма бѣдными. Однако, раздаваясь мощнымъ унисономъ въ христіанскихъ соборахъ, онѣ соотвѣтствующимъ образомъ дополняютъ тотъ художественный ансамбль, который находитъ вѣрующій въ храмѣ, гдѣ архитектура, скульптура, живопись и полный поэзіи текстъ литургіи, иллюстрированный григоріанскими мелодіями, соединяются въ грандіозный художественный аккордъ.

Исторія искусства, по словамъ Амброса, указываетъ „на высокое достоинство, величавую простоту и неотразимую силу мелодій, до сихъ поръ употребляемыхъ церковью подъ названіемъ григоріанскихъ. Тонъ праздничнаго гимна звучитъ въ „Да величитъ душа моя“, въ „Тебе Бога хвалимъ“,—тонъ торжественной задушевной мольбы въ приступѣ къ литургіи, въ „Отче нашъ“. Въ хоралахъ, гдѣ звукъ сопривходитъ къ звуку вполнѣ выдержанно, равномѣрно, твердо и строго, какъ въ базиликѣ одна гранитная колонна примыкаетъ къ другой, — въ напоминающихъ роскошный орнаментъ, богатыхъ колорированными переходами интонаціяхъ „отпуста“, а также и „аллилуя“, вездѣ явенъ одинъ и тотъ-же духъ, высказывающійся въ многоразличнѣйшихъ формахъ и настроеніяхъ. Внутренняя жизненная сила этихъ пѣснопѣній такова, что пожалуй способна оказать себя вполнѣ даже и помимо всякой гармонизаціи, не требуя ничего болѣе для проявленія всего своего значенья; тогда какъ съ другой стороны они предлагаютъ неистощимый матеріалъ для богатѣйшей и художественнѣйшей гармонической обдѣлки и составляютъ подлинно сокровище, которымъ искусство жило и пробавлялось въ теченіе цѣлыхъ вѣковъ. Музыка окрѣпла, благодаря мощной жизненной силѣ григоріанскаго пѣнія, развилась на его мелодіяхъ, начиная съ неуклюжихъ попытокъ органа, діафоніи и фо-бурдона до высшаго совершенства стиля Палестрины. И къ истинному удивленію, рядомъ съ высшими результатами, какихъ самые даровитые умы достигли въ этой области продолжительною работой, стародавняя мелодія въ простомъ первобытномъ своемъ видѣ все-таки еще занимаетъ отнюдь не первую, грубую ступень художества, а является, напротивъ, равноправной: послѣ увлекательной серафимской плетеницы голосовъ въ „Господи помилуй“ Палестрины, совершенно простой напѣвъ „Слава въ вышнихъ Богу“, изъ устъ священника поражаетъ тономъ дивной величавости и торжественнаго паренья, достойнымъ возвѣстить славу Творца. Въ средніе вѣка эти мелодіи считались навѣянными божественнымъ вдохновеніемъ“ [42]).

Григоріанскія мелодіи, порожденныя искреннимъ религіознымъ настроеніемъ, выражали чувства, не всегда доступныя слову. Въ такихъ случаяхъ музыка становилась элементомъ преобладающимъ. Господство музыки надъ текстомъ обнаруживалось въ растягиваніи одного слога на нѣсколько звуковъ, въ особенности при пѣніи „аллилуя“. Это растягиваніе одного слога на нѣсколько звуковъ называлось пневмой, благодаря которой мелодія дополняла выраженіе чувства, лишь намекаемаго словомъ. „Съ давнихъ поръ, пишетъ Дурандусъ († 1332 г.), аллилуя пѣли съ пневмой“. „Пневма или радостное ликованіе, продолжаетъ онъ

далѣе, есть невыразимый восторгъ души при мысли о вѣчномъ; пневма дѣлается единственно на послѣднемъ словѣ антифона, чтобы показать, какъ хвала Господу невыразима и непонятна. Пневма означаетъ радость вѣчной жизни, которую никакое слово не въ состояніи выразить. Поэтому пневма есть голосъ безъ опредѣленнаго значенія“ [43]).

Примѣромъ растягиванія одного слова на большое число нотъ можетъ служить произведеніе Ноткера Заики: Cantus paschalis ad processionem in die S. Resurrectiones D. Оно помѣщено въ книгѣ А. Шубигера, Die Sängerschule St.-Gallens: Exempla, № 40, S. 38—39. Въ концѣ этого произведенія слово „аллилуя“ растянуто на 89-ть нотъ; на одинъ слогъ „ле“ приходится 80 нотъ. Къ такимъ мелодіямъ, распѣвавшимся на одинъ слогъ, подкладывались новыя слова. Эти новые тексты были прозаическіе, поэтому и сами произведенія получили названіе прозъ [44]).

Прозы назывались также секвенціями, потому что такъ именовались вышеупомянутыя длинныя мелодическія фразы на одинъ изъ слоговъ текста, игравшія роль какъ-бы придатка къ пѣснопѣніямъ [45]).

Въ секвенціяхъ на каждую ноту мелодіи долженъ былъ приходиться слогъ текста. Но допускались исключенія изъ этого правила: первые слоги секвенціи нерѣдко растягивались на четыре слога и болѣе [46]). Знаменитѣйшимъ авторомъ секвенцій былъ Ноткеръ Заика (Notker Balbulus), жившій отъ 840 до 912 г., монахъ Санктъ-Галленскаго монастыря. „Ноткеръ, пишетъ Шубигеръ, еще въ пору своей юности, замѣтя, что растянутыя мелодіи въ секвенціяхъ легко изглаживаются изъ памяти, часто въ тихомолку думалъ, какъ-бы снабдить ихъ словами текста и такимъ образомъ предохранить ихъ отъ забвенія. Между тѣмъ прибылъ въ Санктъ-Галленъ священникъ изъ Гимедіи (Gimedia, Gemeticense monasterium, теперь Jumièges у Руана на Сенѣ), одного франкскаго монастыря, не за долго передъ тѣмъ, а именно: въ 851 году разрушеннаго норманнами, и привезъ съ собой антифонарій, гдѣ стихи были положены на секвенціи. Насколько Ноткеръ, при первомъ взглядѣ на нихъ, обрадовался, настолько оскорбленъ былъ его вкусъ, когда онъ замѣтилъ ошибки въ ихъ модуляціи. Это послужило первымъ поводомъ, побудившимъ предпріимчиваго юношу сочинять секвенціи, подобныя тѣмъ, которыя онъ нашелъ въ антифонаріи“ [47]).

Ноткеръ сначала набрасывалъ планъ мелодіи, а потомъ подбиралъ къ ней слова. Текстъ секвенцій Ноткера представляетъ середину между свободною прозою и настоящими стихами [48]). Онѣ обыкновенно исполнялись двумя хорами попеременно [49]).

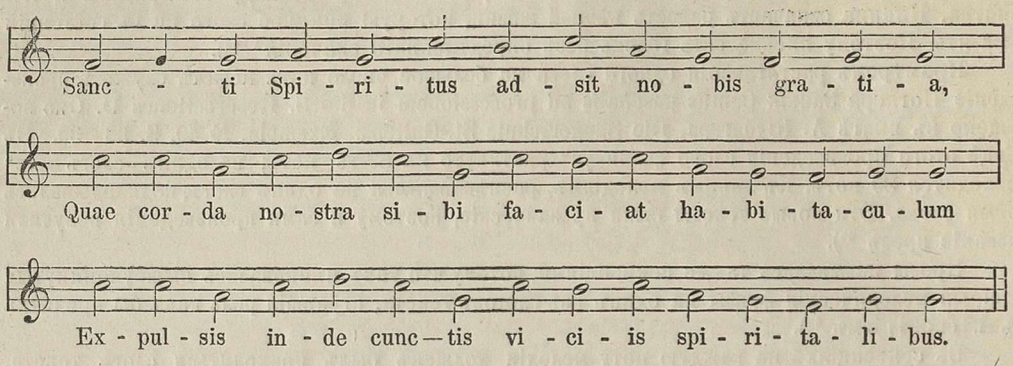
Ноткеръ смотрѣлъ, на музыку, какъ на искусство, способное увлекать души къ Богу, и думалъ, что пѣніе должно возноситься изъ вѣрующаго, набожнаго сердца, ибо „не пустой крикъ достигаетъ ушей Господнихъ, а кроткій звукъ изъ миролюбивой груди“. „Наше пѣніе продолжаетъ Ноткеръ, понравится Богу лишь тогда, когда оно исполняется не однимъ только голосомъ, но и чистою совѣстію“ [50]).

Ноткеръ, какъ истинный художникъ, былъ вполнѣ искрененъ въ своихъ произведеніяхъ. Онъ сначала самъ переживалъ чувства, выраженныя въ нихъ. Иногда внѣшнія явленія, поражая его впечатлительную натуру, служили поводомъ къ его творчеству.

„Его глубокая душа, пишетъ Шубигеръ, вдохновлялась какъ обыкновенными, такъ и необычайными явленіями, побуждавшими его сочинять чудныя пѣснопѣнія. Близъ его монастыря находилась мельница, колесо которой приводилось въ движеніе лишь небольшимъ количествомъ воды, отчего издавало странные звуки. Разъ, находясь въ спальнѣ монаховъ и слушая эти необыкновенные звуки, онъ почувствовалъ желаніе сочинять и написалъ свою прежде столь знаменитую прозу: „Sancti Spiritus adsit nobis gratia“, въ которой мелодическое заключеніе каждой фразы дѣйствительно какъ-бы подражаетъ медленному вращенію колеса“ [51]).

Здѣсь помѣщено начало этой прозы, заимствованное изъ книги Шубигера. (Anselm Schubiger. Die Sängerschule St.-Gallens, Exempla. № 23, S. 22):

Sequentia in Die S. Pentecoste.



Еще болѣе знаменитое произведеніе Ноткера: „Media vita in morte sumus“, была написана авторомъ, увидавшимъ рабочихъ, трудившихся надъ сооруженіемъ моста черезъ глубокую пропасть. „Въ этотъ моментъ, пишетъ Шубигеръ, замѣтивъ опасность, угрожавшую людямъ, и содрогнувшись до глубины души, Ноткеръ сочинилъ пѣснь: „Media vita in morte sumus“, исполнявшуюся впослѣдствіи во всей Европѣ и не только духовенствомъ, но и народомъ во время разныхъ смертельныхъ опасностей“ [52]). „Она, продолжаетъ Шубигеръ, пѣлась и на морѣ во время бури, и войскомъ на войнѣ. Такимъ образомъ это произведеніе сдѣлалось въ средніе вѣка до 13-го столѣтія включительно всѣмъ извѣстною народною пѣснею. Суевѣріе приписало ей даже силу спасать отъ смерти и губить враговъ. Оттого соборъ въ Кельнѣ 1316 г. счелъ нужнымъ постановить запрещеніе пѣть эту пѣснь противъ кого-бы то ни было безъ особаго разрѣшенія епископа“ [53]).

Въ XIV и XV вв. упомянутое произведеніе было переведено на нѣмецкій языкъ. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ оно исполняется до сихъ поръ.

Это произведеніе, заимствованное изъ книги Шубигера (Anselm Schubiger, Die Sängerschule St.-Gallens. Exempla № 39. S. 37—38), помѣщено въ нотномъ приложеніи подъ № 19.

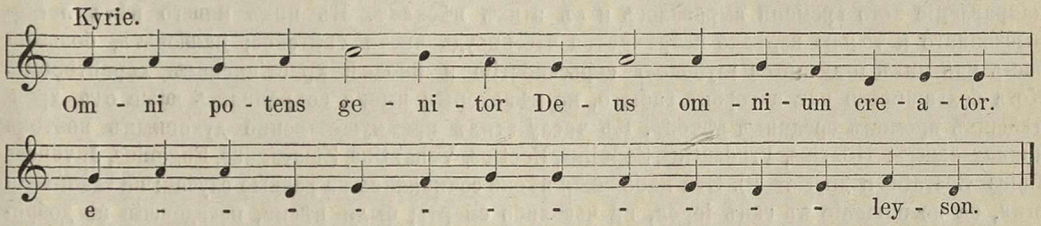
Объ этой мелодіи Ноткера Науманъ пишетъ, что она „замѣчательна въ смыслѣ полнаго освобожденія музыки отъ слова. Въ ней короткій слогъ безъ ударенія на концѣ слова растягивается на цѣлый рядъ нотъ, вслѣдствіе чего легкій конечный слогъ „rem“ въ словѣ „adjutorem“ растянутъ не болѣе и не менѣе какъ на пять тоновъ. Поэтому нельзя представить себѣ, чтобы въ этой мелодіи ноты исполнялись ровно по ихъ длительности. Подобныя мелодіи хотя звучали торжественно, но пѣлись не въ тактъ; при этомъ соблюдалась не краткость и долгота слоговъ, а, наоборотъ, въ звукахъ воспроизводилось внутреннее значеніе и особенное выраженіе, присущее данному слову въ духовной связи съ фразой, отчего ударение разговорной рѣчи замѣнялось въ высшей степени выразительнымъ музыкальнымъ акцентомъ. Такимъ образомъ и тексту была возвращена часть утраченной имъ свободы. Предполагая это, мы должны себѣ представить исполненіе нотъ мелодіи Ноткера, подложенныхъ подъ конечные слоги, нѣсколько въ болѣе быстромъ темпѣ (поэтому мелизматичнѣе), чѣмъ слоги съ ударениемъ. Правильное понятіе о такомъ пѣніи, какъ и о прекрасномъ эффектѣ такихъ мелодій, конечно, можно лишь себѣ составить только слушаніемъ ихъ исполненія древнимъ, традиціоннымъ способомъ (насколько онъ сохранился въ католическихъ церквахъ) священникомъ въ алтарѣ или мальчикомъ—пѣвчимъ. Тутъ получается потрясающій эффектъ, какъ-бы отъ внезапнаго пробужденія испуганной совѣсти какъ, напримѣръ, въ концѣ приведенной мелодіи Ноткера на слово „juste“ и въ началѣ ея на слово „morte“, слѣдовательно тамъ, гдѣ выражается чувство приближенія смерти, собственной вины и предстоящаго Божьяго суда“ [54]).

Яковъ Галлусъ, (Jacobus Gallus, Iacob Händl, Handl, Hähnel), нѣмецкій композиторъ, родившійся около половины XVI вѣка и умершій въ 1591 г., „воспользовался словами Ноткера, пишетъ Амбросъ, въ своемъ прекрасномъ сочиненіи для двухъ хоровъ, въ которомъ мѣстами ясно обнаруживается первоначальная мелодія“ [55]). Оно помѣщено въ нотномъ приложеніи подъ № 20 и заимствовано изъ „Musica sacra für Kirchenchöre, höhere Lehranstalten etc. Mit einem liturgischen Anhang von Spitta. Dritte Auflage; № 131, S. 158—161

Современникъ Ноткера, Туотило или Тутило, также монахъ Санктъ-Галленскаго монастыря, преимущественно извѣстенъ своими тропами [56]). О тропахъ Шубигеръ пишетъ: „Въ 9-омъ вѣкѣ распространился обычай прибавлять тексты и мелодіи къ церковному пѣнію, въ особенности къ „входной“ (Introitus) величайшихъ праздниковъ и такимъ образомъ украшать ихъ какъ-бы праздничнымъ нарядомъ. Эти прибавленія назывались тропами. Вѣроятно, обычай исполнять какъ тропы, такъ и секвенціи распространился по церквамъ изъ Санктъ-Галлена, въ которыхъ сохранился въ разнообразнѣйшихъ видахъ до XVII вѣка. Тутило первый изъ композиторовъ этихъ оригинальныхъ пѣснопѣній [57]).

Тутило былъ виртуозъ на струнныхъ инструментахъ и флейтѣ [58]). Въ его сочиненіяхъ замѣтно вліяніе инструментальной музыкѣ [59]).

Отрывокъ изъ
„Omnipotens genitor“.
„Tropus ad Kyrie eleison“.



Это произведеніе заимствовано у Шубигера (Anselm Schubiger. Die Sängerschule St.-Gallens. Exempla. № 42. S. 40).

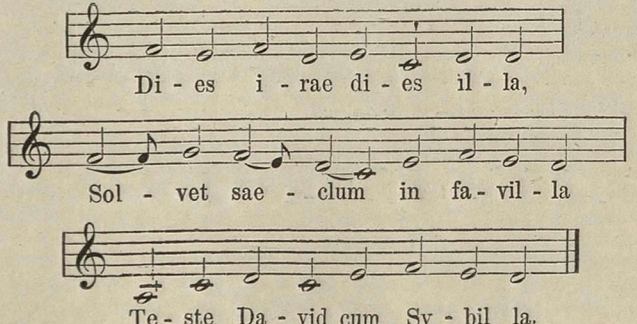
Секвенціи и тропы коренились въ духѣ григоріанскаго пѣнія и принадлежали къ духовной музыкѣ. Къ нимъ могутъ быть отнесены и духовныя пѣсни, распѣвавшіяся всѣмъ народомъ [60]). „Можетъ быть, пишетъ Амбросъ, къ древнѣйшимъ памятникамъ такихъ народныхъ секвенцій принадлежитъ старая чешская пѣсня Адальберта, происхожденіе которой относится къ временамъ славянскихъ апостоловъ: Кирилла и Меѳодія. Достовѣрно, что эта пѣсня, въ формѣ, приданной ей святымъ Адальбертомъ, была въ 992 г. одобрена папою Іоанномъ XV. Съ 1039 г. народъ пѣлъ эту пѣсню на могилѣ Адальберта у Пражскаго собора во время бездождія. Она-же была боевой пѣснею чеховъ передъ сраженіемъ при Кройсенбруннѣ (Kroissenbrunn) 13 іюля 1260 г., въ которомъ Отакаръ II разбилъ Бела IV, венгерскаго короля. Начиная съ XIV в. она пѣлась во время процессій, передъ проповѣдью, съ 1654 г. въ концѣ обѣдни, и до сихъ поръ она слышится въ Чехіи во многихъ случаяхъ“ [61]).

Пѣснь Св. Адальберта (Св. Войтеха) помѣщена въ нотномъ приложеніи подъ № 21 и заимствована у Jos. Leop. Zvonar, Hudební památky České. J. L. Kober v Praze, str. 2.

Въ римско-католической литургіи сохранилось лишь пять прозъ: 1) Victimae paschali laudes 2) Veni Sancte Spiritus; 3) Lauda Sion; 4) Stabat mater; 5) Dies irae, [62]).

Здѣсь можетъ быть помѣщена лишь послѣдняя.

Dies irae.



Это произведеніе заимствовано у Ламбильотта (Lambillotte. Esthétique, théorie et pratique de chant grégorien, p. 379).

Въ Dies iгае отразилось все религіозное міросозерцаніе среднихъ вѣковъ. Но это произведеніе имѣетъ не одинъ лишь историческій интересъ. Эта мелодія до того художественна, что производитъ сильное впечатлѣніе до сихъ поръ. Она иногда встрѣчается и въ современныхъ сочиненіяхъ. Берліозъ ею воспользовался въ финалѣ своей симфоніи „Episode de la vie d'un artiste", Листъ въ своей парафразѣ „Danse macabre", П. И. Чайковскій въ „Marche funèbre" (Six morceaux pour le piano composés sur un seul thême), сонатѣ ор. 37, и „Новогреческой пѣснѣ".

Духовенство заботилось о томъ, чтобы народъ пѣлъ въ своей частной жизни набожныя пѣсни. „Когда великая Римская имперія, пишетъ Шубигеръ, доставила христіанству побѣду надъ язычествомъ, должны были постепенно исчезнуть изъ употребленія языческія пѣсни. Уже въ IV вѣкѣ и въ гораздо бо́льшемъ числѣ въ слѣдующемъ столѣтіи являются христіанскіе пѣвцы, сочиняющіе не только пѣснопѣнія для литургическаго богослуженія и снабжающіе ихъ соотвѣтствующими мелодіями, но и значительное количество такихъ пѣсенъ, которыя должны были служить для общественнаго назиданія помимо литургіи. Глубоко религіозное направленіе того времени выразилось и въ этихъ пѣсняхъ. Въ нихъ ничего нѣтъ легкомысленнаго и только изрѣдко встрѣчается что-нибудь чисто свѣтское; наоборотъ, большая часть изъ нихъ отличается глубокою серьезностію и вполнѣ христіанскимъ характеромъ. Хотя большинство ихъ авторовъ забыто, но нѣкоторыя имена сохранились даже отъ древнѣйшихъ временъ среднихъ вѣковъ. Къ числу этихъ преимущественно духовныхъ поэтовъ принадлежатъ: Hilarius, Prudentius, Sedulius, Boetius, Venantius, Zmaragdus, Eugenius, Juvencus Julius Speratus и другіе" [63]). Эти набожныя пѣсни сочинялись на разные случаи: на зажиганіе огня, на посвященіе въ санъ іерея, на чью-либо смерть; были пѣсни, назидавшія въ добродѣтели, прославлявшія пѣтуха, служившаго символомъ христіанскаго бодрствованія, соловья; слагались пѣсни учащихся, крестоносцевъ и др. [64]).

Нѣкоторыя изъ этихъ пѣсенъ, возникнувъ въ болѣе позднее время, иногда напоминаютъ произведенія миннезингеровъ [65]) (нѣмецкихъ трубадуровъ), напримѣръ: *Dictamen*, помѣщенный въ нотномъ приложеніи подъ № 22.

Этотъ образецъ заимствованъ у Шубигера (Schubiger. Musikalische Spicilegien. S. 112—113). Въ упомянутой книгѣ Шубигера помѣщено нѣсколько подобныхъ пѣсенъ.

Примѣчанія къ IV главѣ.

[1]) «И, воспѣвъ, пошли на гору Елеонскую». Евангеліе отъ Матѳея 26, 30.

«Злостраждетъ ли кто изъ васъ; пусть молится: веселъ ли кто; пусть поетъ псалмы». (Соборное посланіе святаго апостола Іакова. 5, 13).

«Что же дѣлать? Стану молиться духомъ, стану молиться и умомъ; буду пѣть духомъ, буду пѣть и умомъ». (Первое посланіе къ коринѳянамъ святаго апостола Павла. 14, 15).

«Слово христово да вселяется въ васъ обильно, со всякою премудростію; научайте и вразумляйте другъ друга псалмами, славословіемъ и духовными пѣснями, во благодати воспѣвая въ сердцахъ вашихъ, Господу». (Посланіе къ колоссянамъ святаго апостола Павла. 3, 16).

«И не упивайтесь виномъ, отъ котораго бываетъ распутство; но исполняйтесь Духомъ, назидая самихъ себя псалмами, и славословіями, и пѣснопѣніями духовными, поя и воспѣвая въ сердцахъ вашихъ Господу». (Посланіе ко ефесянамъ святаго апостола Павла. 5, 18—19).

«И услышалъ я голосъ съ неба, какъ шумъ отъ множества водъ и какъ звукъ сильнаго грома; и услышалъ голосъ какъ бы гуслистовъ, играющихъ на гусляхъ своихъ. Они поютъ какъ бы новую пѣснь предъ престоломъ и предъ четырьмя животными и старцами; и никто не могъ научиться сей пѣсни, кромѣ сихъ ста сорока четырехъ тысячъ, искупленныхъ отъ земли». (Откровеніе святаго Іоанна Богослова. 14, 2—3).

[2]) Я ихъ перечислилъ въ своемъ «Очеркѣ всеобщей исторіи музыки», второе изданіе, стр. 48—49.

[3]) Coussemaker. Hucbald, moine de st. Amand et ses traités de musique, p. 188.

[4]) Ibid., p. 189.

[5]) Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи, Москва. 1867, стр. 18—19.

[6]) Тамъ же, стр. 47—48.

[7]) И. Вознесенскій. О церковномъ пѣніи Православной Греко-Россійской Церкви. Большой и малый знаменный роспѣвъ, 2-ое изд. Рига. 1890, стр. 76.

Іоаннъ Дамаскинъ (VIII в.) имѣетъ значеніе для музыки Восточной церкви, аналогичное значенію Григорія Великаго для Западной. (См. объ Іоаннѣ Дамаскинѣ «Церковное пѣніе въ Россіи Дим. Разумовскаго, стр. 40—54).

„Октоихъ Іоанна Дамаскина, пишетъ И. Вознесенскій, для Восточной церкви имѣетъ то же значеніе, какое и антифонарій Григорія Двоеслова для церкви Западной". (И. Вознесенскій. О церковномъ пѣніи православной Греко-Россійской Церкви. Большой и малый знаменный роспѣвъ, 2-ое изд., стр. 78).

Далѣе И. Вознесенскій замѣчаетъ:

„Что касается мелодическаго содержанія Дамаскинскаго Октоиха, то мы должны сознаться, что не знаемъ его въ точности, ибо въ нашихъ нотныхъ книгахъ имѣемъ уже развитыя мелодіи по болѣе позднимъ образцамъ". Тамъ же, 2-ое изд., стр. 79.

Объ Октоихѣ и прочихъ нотныхъ книгахъ православнаго богослуженія Потуловъ пишетъ:

„Книги изданія 1772 г. т. е. Обиходъ, Октоихъ, Ирмологій и Праздники суть дѣйствительно то, чѣмъ не можетъ похвалиться ни одинъ изъ европейскихъ народовъ: это дѣйствительно высокое, неоцѣненное сокровище во всѣхъ смыслахъ, какъ духовномъ, историческомъ, такъ и художественномъ". (Эти слова Потулова взяты изъ письма къ Безсонову, помѣщеннаго въ статьѣ послѣдняго: „Судьба нотныхъ пѣвческихъ книгъ". Православное Обозрѣніе. Іюнь. 1864 г. Стр. 114—115).

[8]) И. Вознесенскій. О церковномъ пѣніи Православной Греко-Россійской Церкви. Большой и малый знаменный роспѣвъ. 2-ое изд., стр. 86.

„Различіе между названіями роспѣвъ и напѣвъ слѣдующее. Сочинить пѣніе на текстъ какой либо молитвы, псалма и т. п. называлось въ старину роспѣть молитву, роспѣть псаломъ; а потому роспѣвъ означаетъ положеніе текста на пѣніе, на ноту: напѣвъ же означаетъ самую мелодію гласа. Такимъ образомъ: стихира знаменнаго роспѣва значитъ, что стихира роспѣва въ характерѣ знаменнаго пѣнія; напѣвъ 6-го гласа значитъ, что мелодія пѣнія принадлежитъ только 6-му гласу и никакому другому; напѣвъ 2-го гласа болгарскаго роспѣва значитъ, что пѣснопѣніе роспѣто въ характерѣ болгарскаго пѣнія на мелодію, свойственную 2-му гласу. (См. Потуловъ. Руководство къ практическому изученію древняго богослужебнаго пѣнія Православной Россійской Церкви, стр. 70.)

[9]) И. Вознесенскій. О церковномъ пѣніи Православной Греко-Россійской Церкви. Большой и малый знаменный роспѣвъ. 2 изд., стр. 87.

[10]) Тамъ же, 2-ое изд., стр. 87.

[11]) Тамъ же, 2-ое изд., стр. 52, 54—55.

12) Тамъ же, 2-ое изд., стр. 109—111. Примѣры къ каждому изъ этихъ гласовъ съ гармонизаціей помѣщены въ книгѣ Д. Разумовскаго: Церковное пѣніе въ Россіи, стр. 122—145. Ср. его же: Теорія и практика церковнаго пѣнія. Москва 1886. На стр. 59 этой книги авторъ пишетъ: „Первый гласъ стараго знаменнаго роспѣва есть древній фригійскій ладъ; второй—древній лидійскій, третій—древній миксолидійскій; четвертый—древній дорійскій ладъ; пятый—инофригійскій; шестой—иполидійскій; седьмый—иномиксолидійскій; восьмой—иподорійскій ладъ".

Древніе греческіе лады были слѣдующіе:

Гиподорійскій: ля си до ре ми фа соль ля.—Гипофригійскій: соль ля си до ре ми фа соль.—Гиполидійскій: фа соль ля си до ре ми фа.—Дорійскій: ми фа соль ля си до ре ми.—Фригійскій: ре ми фа соль ля си до ре.—Лидійскій: до ре ми фа соль ля си до.—Миксолидійскій: си до ре ми фа соль ля си. (См. J. Bellermann. Die Tonleitern und Musiknoten der griechen. Berlin. 1847. S. 8).

Эти лады подъ названіемъ церковныхъ перешли въ средневѣковую музыку, но обозначенія каждаго изъ нихъ измѣнились.

Вотъ имена церковныхъ ладовъ:

Гиподорійскій: ля си до ре ми фа соль ля.—Гипофригійскій: си до ре ми фа соль ля си.—Гиполидійскій: до ре ми фа соль ля си до.—Дорійскій: ре ми фа соль ля си до ре.—Фригійскій: ми фа соль ля си до ре ми.—Лидійскій: фа соль ля си до ре ми фа. Миксолидійскій: соль ля си до ре ми фа соль.

Простое, легкое объясненіе причины перемѣны въ названіяхъ этихъ ладовъ въ средніе вѣка см. у Лангханса (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. I. S. 7—8).

13) Творенія иже во святыхъ Отца нашего Василія Великаго, Архіепископа Кесаріи Каппадокійскія. Москва. Изданіе третіе. Часть первая, стр. 150.

14) Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи, стр. 105.

15) Д. Разумовскій. Теорія и практика церковнаго пѣнія, стр. 20.

16) И. Вознесенскій. О церковномъ пѣніи Православной Греко-Россійской Церкви. Большой и малый знаменный роспѣвъ. 2-ое изд., стр. 176.

17) В. Михайловскій. Словарь православнаго церковно-богослужебнаго языка и священныхъ обрядовъ. С.-Петербургъ. 1875 г., стр. 103.

18) Ив. Вознесенскій. О церковномъ пѣніи православной Греко-Россійской Церкви. Большой и малый знаменный роспѣвъ. 2-ое изд., стр. 84.

19) В. Михайловскій. Словарь православнаго церковно-богослужебнаго языка и священныхъ обрядовъ, стр. 48.

Ирмосомъ „называется первый тропарь въ ряду нѣсколькихъ тропарей, составляющихъ одну какую либо пѣснь канона". (Тамъ-же, стр. 42).

Тропарь „въ обширномъ смыслѣ есть общее названіе, свойственное всякому церковному пѣснопѣнію, хотя бы оно и имѣло другое, отличительное наименованіе".

„Въ тѣснѣйшемъ смыслѣ тропарь есть пѣснопѣніе, составленное въ честь праздника, или Святаго.—пѣснопѣніе, въ которомъ кратко выражается сущность праздника, или образъ жизни Святаго". (Тамъ же, стр. 111).

„Канонъ есть, по правилу и извѣстному размѣру сдѣланное, соединеніе многихъ священныхъ пѣсней въ одинъ стройный составъ". (Тамъ же, стр. 47).

20) А. Ряжскій. Учебникъ церковнаго пѣнія. Москва. 1890, стр. 41—42. Догматики большаго знаменнаго роспѣва V гласа „Въ чермнѣмъ мори" и VIII гласа „Царь небесный" въ четырехъ-голосномъ переложеніи Д. Н. Соловьева помѣщены въ „Церковномъ пѣніи", изданіи СПБ. Братства во имя Пресвятыя Богородицы, третьемъ выпускѣ, изд. 2, СПБ. 1887 г., стр. 6, 42.

21) „Въ дни воскресные, когда все Богослуженіе направлено къ прославленію Божества Іисуса Христа, силою котораго Онъ воскресилъ свое человѣчество, а съ нимъ и весь родъ человѣческій, полагаются Богородичны Догматики. Это—стихиры, въ которыхъ съ прославленіемъ Богородицы объясняется тотъ догматъ (δόγμα—ученіе), что отъ Духа Святаго и отъ нея воплотившійся Сынъ Божій Іисусъ Христосъ есть истинный человѣкъ и вмѣстѣ истинный Богъ, въ одномъ Лицѣ своемъ нераздѣльно, но и несліянно соединяющій Божество и человѣчество". В. Михайловскій Словарь православнаго церковно-богослужебнаго языка и священныхъ обрядовъ, СПБ. 1875 стр. 18.

22) Безсоновъ. Знаменительные года и знаменитѣйшіе представители послѣднихъ двухъ вѣковъ въ исторіи церковнаго русскаго пѣснопѣнія. (См. Православное Обозрѣніе. 1872 г. стр. 313—314).

23) Потуловъ пишетъ, „что большой знаменной роспѣвъ, по исключительности характера своего и по своеобразности своей, оказывается къ изученію труднѣйшимъ". (Потуловъ. Руководство къ практическому изученію древняго богослужебнаго пѣнія Православной церкви, стр. 73).

Знаменный роспѣвъ подраздѣляется на большой и малый. О разницѣ между ними см. тамъ же, стр. 71—72.

О маломъ знаменномъ роспѣвѣ см. Ив. Вознесенскаго: о церковномъ пѣніи Православной Греко-Россійской Церкви. Большой и малый знаменный роспѣвъ. 2-ое изд., стр. 190 и далѣе.

Кромѣ знаменнаго роспѣва есть еще иные, о которыхъ см. Д. Разумовскаго: „Церковное пѣніе въ Россіи" стр. 111 и далѣе, стр. 174—195 и „Теорія о практика церковнаго пѣнія" стр. 76—92; Ив. Вознесенскаго: О церковномъ пѣніи Православной Греко-Россійской Церкви. Большой и малый знаменный роспѣвъ, 2-ое изд., стр. 91—97.

„Октоихъ, Ирмологій и Праздники содержатъ почти исключительно напѣвы знаменнаго роспѣва, въ Обиходѣ же знаменный роспѣвъ совмѣщается съ роспѣвами греческимъ, болгарскимъ, кіевскимъ и частію иными, хотя и не приравнивается къ нимъ по своему достоинству, такъ какъ

мелодіи его преобладаютъ надъ мелодіями каждаго изъ этихъ роспѣвовъ въ отдѣльности и по порядку изложенія занимаютъ между ними первое мѣсто (Ив. Вознесенскій. О церковномъ пѣніи православной Греко-Россійской церкви. Большой и малый знаменный роспѣвъ, 2-ое изд., стр. 222—223).

24) Ив. Вознесенскій. О церковномъ пѣніи Православной Греко-Россійской Церкви. Большой и малый знаменный роспѣвъ, 2-ое изд., стр. 200—201.

25) Тамъ же, 2-ое изд., стр. 201—202. „Примѣненіе мелодическихъ строкъ къ текстовымъ сообразно мысли послѣднихъ составляетъ исключительную принадлежность одного стараго знаменнаго роспѣва. Оно требуетъ, чтобы пѣвецъ, при достаточномъ богословскомъ образованіи, глубоко изучилъ духъ и характеръ роспѣва и обладалъ не малою опытностію въ пѣніи". (Д. Разумовскій. Теорія и практика церковнаго пѣнія, Москва, 1886, стр. 60).

26) Ив. Вознесенскій пишетъ, что „грегоріанское пѣніе имѣетъ разности съ пѣніемъ восточной церкви въ отношеніяхъ главныхъ гласовъ къ производнымъ (или плагальнымъ—отъ πλαγίος), въ господствующихъ и конечныхъ звукахъ гласовыхъ мелодій, даже въ численномъ порядкѣ гласовъ и въ ихъ названіяхъ, однако же, несомнѣнно, зиждется на началахъ того же древне-эллинскаго и византійскаго искусства и никѣмъ не причисляется къ разряду системъ или напѣвовъ испорченныхъ". (И. Вознесенскій. О церковномъ пѣніи Православной Греко-Россійской церкви. Большой и малый знаменный распѣвъ, 2-ое изд., стр. 69).

Ср. Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи стр. 17. Ю. Арнольдъ, Гармонизація древнерусскаго церковнаго пѣнія, Москва. 1886 г. стр. 140 и далѣе. Arnold Die alten Kirchentnodi historisch und akustisch entwickelt. Leipzig, 1878.

27) „Св. Амвросій авторъ нѣсколькихъ гимновъ. Ему обыкновенно приписывается „Te Deum"; но сомнительно, чтобы это было его сочиненіе. Скорѣе онъ авторъ другихъ гимновъ, въ особенности слѣдующихъ: *Aeterne rerum conditor.—Deus creator omnium. — Veni redemptor omnium— Splendor paternae gloriae. — Consors paternis luminis. — O lud beata trinitas* (E. de Coussemaker. Hucbald, moine de st.—Amand et ses traités de musique, p. 190. Ср. Fétis. Histoire générale de la musique. Paris, 1874 IV, p. 134—135, 296). Можетъ быть, св. Амвросій заимствовалъ „Te Deum laudamus" изъ Греческой Церкви. (См. Riemann, Musik-Lexikon, Leipzig, 1887, S. 27).

28) Fétis. Histoire générale de la musique, Paris, 1874. IV, p. 136—137.

29) Библіотека творенія св. отцовъ и учителей церкви западныхъ, издаваемая при Кіевской Духовной Академіи. Книга 7. Творенія блаженнаго Августина епископа Иппонійскаго. Кіевъ. 1880. Часть I, стр. 246—247.

30) Riemann, Musik-Lexikon. Dritte Auflage. Art. „Ambrosianischer Gesang", S. 27. Art. „Gregorianischer Gesang", S. 359.

31) Куссемакеръ пишетъ, что „набожные и ученые епископы сочинили много новыхъ пѣсенъ, въ которыхъ они не всегда соблюдали правила амвросіанской тональности. Границы тоновъ были нарушены. Оттого при вступленіи Св. Григорія на папскій престолъ господствовала полная неурядица въ тональности и едва остались лишь нѣкоторые слѣды ритма. Эти измѣненія сдѣлали реформу церковнаго пѣнія необходимой. Она была совершена Св. Григоріемъ настолько же ревностно, насколько и успѣшно. Св. Григорій началъ съ того, что выбралъ прекраснѣйшія пѣснопѣнія, сочиненныя до него, и прибавилъ къ нимъ нѣсколько изъ своихъ собственныхъ. Такъ возникнулъ антифонарій, названный „сентономъ", т. е. составленнымъ изъ фрагментовъ. (E. de Coussemaker. Hucbald, moine de st.—Amand et ses traités de musique, p. 192—193).

32) Lambillotte. Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien. Paris 1855 p. 338.

Первый ладъ назывался также дорійскимъ (ibid. p. 341), второй—гиподорійскимъ (ibid. p. 349), третій—фригійскимъ (ibid. p. 353), четвертый—гипофригійскимъ (ibid. p. 356), пятый—лидійскимъ (ibid. p. 360), шестой—гиполидійскимъ (ibid. p. 365), седьмой—миксолидійскимъ (ibid. p. 368), восьмой—гипомиксолидійскимъ (ibid. p. 371). На указанныхъ страницахъ Ламбильотъ обозначилъ всѣ тоны, употреблявшіеся въ мелодіяхъ каждаго лада, иногда переступавшихъ предѣлы гаммы.

Весьма важнымъ подспорьемъ для изученія григоріанскаго пѣнія можетъ служить D'Ortigue. Dictionnaire liturgique, historique et théorique du plain—chant. Paris, 1854.

33) Lambillotte, Esthétique, theorie et pratique du chant grégorien, Paris, 1855. p. 340.

34) Ibid. p. 325.

35) Ibid. p. 335—336.

36) Ibid. p. 332—333.

37) Ibid. p. 339.

38) Ibid. p. 339—340.

39) Ibid. p. 371. Настоящія границы этого лада отъ ноты ре до ея октавы. Но его мелодіи иногда преступаютъ эти границы на одну ноту вверхъ и внизъ. (Ibid.).

Этотъ ладъ, по мнѣнію Ламбильота, „полонъ пріятности, скромной радости, спокойствія, кротости и назывался древними мистическимъ".

„Вслѣдствіе пригодности этого лада для всевозможныхъ сюжетовъ, онъ именовался универсальнымъ" (Ibid. p. 372).

Ламбильотъ указываетъ на характеръ каждаго изъ церковныхъ ладовъ, нѣсколько напоминая взгляды греческихъ философовъ на „гармоніи" (см. стр. 40), подъ которыми разумѣлись звукоряды отъ данной ноты до ея октавы. (Ср. Westphal. Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Breslau. 1864. S. 25).

Эти звукоряды, но подъ другими названіями, вошли въ средневѣковую музыку. (См. стр. 40).

О характерахъ гармоній у Платона говорится слѣдующее:

„Какія же бываютъ гармоніи плаксивыя? Скажи мнѣ; ты вѣдь музыкантъ.—Смѣшанно-лидійскія, мольно—лидійскія, и нѣкоторыя другія, отвѣчалъ онъ. Стало быть, ихъ надобно исключить,

сказалъ я; потому что онѣ не полезны даже и женщинамъ, которыя должны быть скромными, не только мужчинамъ.—Конечно.—Что же касается до упоенія, нѣги и разслабленія, то стражамъ это весьма несвойственно. Какъ же иначе?—А какія бываютъ гармоніи разнѣживающія и пиршественныя?—Іонійская и лидійская, извѣстныя подъ именемъ разслабляющихъ, отвѣчалъ онъ. Такъ приспособишь-ли ты ихъ, другъ мой, къ людямъ военнымъ?—Отнюдь нѣтъ, сказалъ онъ; тебѣ остаются, должно быть, только дорійская и фригійская". (Сочиненія Платона, переведенныя съ греческаго и объясненныя профессоромъ Карповымъ. Санктпетербургъ 1863. часть III. Политика или государство. Книга третья. Стр. 166—167).

Аристотель тоже упоминаетъ о характерахъ гармоній. Въ „Политикѣ" онъ пишетъ, что „музыкальныя мелодіи, непосредственно сами въ себѣ, выражаютъ то или другое наше нравственное состояніе; это ясно видно изъ того, что гармоніи, различаясь одна отъ другой, по своему характеру, возбуждаютъ въ слушателяхъ различное настроеніе духа. Иная гармонія, какъ, напримѣръ, миксолидическая, настраиваетъ насъ печально, такъ что, слушая ее, мы испытываемъ стѣсненное состояніе духа; другая же болѣе легкая музыка приводитъ насъ въ болѣе развязное состояніе; среднее настроеніе, ровное и покойное, преимущественно производитъ въ насъ гармонія дорическая, а фригійская, напротивъ, обыкновенно возбуждаетъ насъ до энтузіазма". (Политика Аристотеля. Переводъ Н. Скворцова. Москва 1865. Стр. 238).

Мнѣнія греческихъ философовъ объ однѣхъ и тѣхъ же гармоніяхъ различны. Такъ, напримѣръ, въ выше приведенной цитатѣ изъ „Государства" Платона видно, что названный философъ выбралъ лишь двѣ: дорійскую и фригійскую, а лидійскую считалъ за разслабляющую. По поводу этихъ гармоній Аристотель пишетъ, „что въ государствѣ Платона Сократъ поступаетъ не хорошо, рекомендуя только фригійскую гармонію, вмѣстѣ съ дорической, тѣмъ болѣе что онъ отвергаетъ флейту, между тѣмъ фригійская гармонія имѣетъ тоже мѣсто въ числѣ прочихъ гармоній, какое занимаетъ флейта въ числѣ всѣхъ другихъ инструментовъ: именно, музыка флейты и композиція фригійской гармоніи, по характеру своему, возбудительны и страстны. Доказательствомъ тому сама поэзія; именно, вакхическая и всякая подобная поэзія, предъ всѣми другими инструментами, особенно хорошо удается на флейтѣ, а для выраженія ея наиболѣе прилична гармонія фригійская; такъ, напримѣръ, діѳирамбъ, по общему мнѣнію, считается фригійскимъ. Люди хорошо знакомые съ этимъ дѣломъ, въ подтвержденіе нашихъ словъ, приводятъ много примѣровъ, между прочимъ они указываютъ на Филоксена, который рѣшился было написать діѳирамбъ—Миѳы, въ стилѣ дорической гармоніи, но, не могши этого сдѣлать, принужденъ былъ уступить природѣ этой поэзіи и перейти въ соотвѣтствующую ей фригійскую гармонію. Что же касается до дорической гармоніи, то всѣ согласны въ томъ, что она самая плавная, и по преимуществу, мужественнаго характера. Рекомендуя всегда середину между крайностями, мы думаемъ, что учиться музыкѣ преимущественно должно на дорическихъ мелодіяхъ, такъ какъ дорическая гармонія дѣйствительно представляетъ средину между всѣми другими. При изученіи музыки должно обращать вниманіе на двѣ вещи: на возможность и на приличіе; потому что каждый наиболѣе долженъ заниматься тѣмъ, что для него возможно и что ему прилично, а это условливается возрастомъ: людямъ пожилыхъ лѣтъ не приходится пѣть воодушевленныхъ мелодій, напротивъ, сама природа располагаетъ ихъ къ спокойнымъ и тихимъ мелодіямъ. Поэтому люди, знающіе толкъ въ музыкѣ, основательно укоряютъ Сократа въ томъ, что онъ не рекомендуетъ для воспитанія гармоній спокойныхъ, считая ихъ опьяняющими, не въ смыслѣ, конечно, настоящаго опьяненія, (потому что настоящее опьяненіе приводитъ скорѣе въ вакхическое состояніе), но въ смыслѣ ослабленія. Такими гармоніями и такими мелодіями должно, по его мнѣнію, пользоваться въ послѣдующемъ, болѣе зрѣломъ возрастѣ. Но если между гармоніями есть какая нибудь приличная дѣтскому возрасту, вслѣдствіе того, что она вмѣстѣ съ воспитаніемъ можетъ быть еще и украшеніе, то такова, по видимому, преимущественно предъ всѣми гармоніями, гармонія лидійская. (Политика Аристотеля. Переводъ съ греческаго языка Н. Скворцова. Москва 1865. Стр. 245—246).

По поводу лидійской гармоніи, о которой говорится въ „Государствѣ" Платона, что у нея будто бы женственный и жалостный характеръ, Фетисъ замѣчаетъ, что „она, какъ мажорная, имѣетъ вполнѣ противуположный характеръ". Далѣе Фетисъ продолжаетъ: „Этотъ ладъ сталъ вторымъ въ пѣніи Греческой церкви подъ названіемъ лидійскаго, а въ римскомъ занялъ мѣсто того великолѣпнаго лада, торжественный характеръ котораго проявляется, напримѣръ, въ антифонѣ вечерни праздника „Тѣла Господня" (Fête Dieu), „O sacrum convivium". (Fétis. Histoire générale de la musique. Paris, 1872. III. p. 78).

О характерахъ гармоній пишетъ и Плутархъ въ своемъ сочиненіи „О музыкѣ", переведенномъ на нѣмецкій языкъ съ объясненіями Вестфалемъ (Westphal. Geschichte der alten und mittelterlichen Musik. Dritte Abtheilung. Plutarch über die Musik. Breslau. 1865).

Такъ, напримѣръ, въ миксолидійскомъ ладѣ Плутархъ находитъ „нѣчто скорбное, отчего она годится для трагедій". (Ibid. S. 44). По поводу сообщеній греческихъ писателей о ладахъ Бёкъ замѣчаетъ: „Отчего у древнихъ эффекты тональностей были столь многочисленны и разнообразны, никакъ нельзя объяснить, какъ только тѣмъ, что онѣ отличались между собою лишь напряженностію, т. е. высотою; тѣмъ не менѣе однако никто не можетъ отрицать, что въ греческой музыкѣ было столько эффектовъ,—иначе придется уничтожить всякое довѣріе къ исторіи". (Boëckh. De metris Pindari, lib III, cap. VIII, pag. 218).

Но крайне трудно объяснить себѣ, что внушало греческимъ писателямъ ихъ мнѣнія о ладахъ. „Съ какой бы точки зрѣнія не разсматривать увѣренія философовъ и критиковъ, пишетъ Фетисъ о нравственныхъ характерахъ, приписываемыхъ ладамъ, нѣтъ возможности найти оправданіе этимъ мнѣніямъ. Греческіе теоретики, много писавшіе объ этихъ ладахъ, объ ихъ устройствѣ и классификаціи, ни слова не говорятъ объ этихъ мнимыхъ характерахъ. Мы знаемъ тѣ же лады въ тональности григоріанскаго пѣнія и ни одного изъ нихъ нельзя упрекнуть въ изнѣженности и женствен-

ности. Воображеніе грековъ, давшее себѣ такую широкую свободу въ миѳологіи, было склонно все преувеличивать и превращать въ чудеса самыя простыя вещи, имѣющія лишь посредственный интересъ. Оно особенно сильно упражнялось по поводу музыки. Въ отношеніи первобытныхъ временъ вѣрно лишь то, что нѣкоторые лады имѣли меланхолическій характеръ, обусловленный малыми интервалами входящихъ въ нихъ звуковъ. Таковъ былъ древній миксолидійскій ладъ Малой Азіи, гамму кото аго приводитъ Аристидъ Квинтиліанъ, а позже—гиподорійскій. Другіе же лады, наоборотъ, имѣли характеръ спокойный, благодаря своимъ большимъ интерваламъ, какъ, напримѣръ, лидійскій и гипофригійскій лады во времена Пиѳагора и около полутораста лѣтъ спустя. (Fètis, Histoire générale de la musique. Paris. 1812 III p. 78).

Мнѣнія о характерахъ ладовъ Амбросъ объясняетъ такъ: „Не столько самыя гаммы, сколько мелодіи, и, можетъ быть, тексты къ этимъ мелодіямъ, были поводомъ къ такому пониманію ладовъ“. (Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig, 1880. I. S. 339). О характерахъ греческихъ ладовъ см. Gevaërt, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité Gand 1875, 1. p. 200—207, и Bourgault-Ducoudray, Conférence sur la modalité dans la musique grecque, 7 Septembre, 1877.

[40]) Lambillotte. Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien, Paris, 1855. p. 373.

[41]) Въ григоріанскомъ пѣніи употребляется и си ♭, и си ♮. Но эти двѣ ноты никогда не должны непосредственно слѣдовать одна за другой. (Ibid. p. 335—336).

[42]) Ambros. Geschichte der Musik. Breslau, 1864. II. S. 67—68).

[43]) Durandus. Rationale divinorum officiorum.

Шубигеръ объясняетъ значеніе слово „невма“ (по-латыни: neuma, pneuma, neupma) слѣдующимъ образомъ: „Подъ этимъ словомъ разумѣлась мелодическая фраза (мелизма), которая присоединялась къ послѣднему слогу слова и иногда такъ растягивалась, что занимала нѣсколько линій. Такъ какъ для исполненія подобныхъ мелодій нужно было нѣсколько разъ вбирать въ себя воздухъ, то ихъ стали называть словомъ „пневма“, заимствованнымъ съ греческаго языка (pneuma—придыханіе)“. „Выраженіе „невма“, продолжаетъ Шубигеръ, рано получило болѣе широкое значеніе. Этимъ именемъ стали называться древнія ноты до Гвидо изъ Ареццо. Оттого слова: „neumatizare“ или „neumare“ не имѣли иного значенія, какъ класть текстъ на ноты, писать мелодіи, сочинять“. (Anselm Schubiger. Die Sängerschule st. Gallens. Einsiedeln und New-York, 1858. S. 7).

Иное объясненіе слова „Невма“ см. у Ю. Арнольда. Гармонизація древне-русскаго церковнаго пѣнія, Москва, 1886 г., стр. 143.

[44]) „Словомъ проза, пишетъ Лангхансъ, католическая церковь называла тѣ латинскія стихотворенія, которыя были подложены къ нѣкоторымъ мелодіямъ, чтобы ихъ лучше удерживать въ памяти. Это названіе объясняется тѣмъ, что тутъ законы античнаго метра игнорировались, и лишь одна мелодія опредѣляла метрическое построеніе текста. Сначала „прозы“ были въ полномъ значеніи этого слова, но впослѣдствіи эти произведенія удержали прежнее названіе даже тогда, когда облеклись въ поэтическую форму съ опредѣленнымъ метромъ и риѳмами на концѣ строкъ. По теперешнему католическому обряду проза имѣетъ мѣсто между Graduale и евангеліемъ“. (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1882. I. S. 43).

Graduale называется такъ потому, что поется священникомъ на ступеняхъ амвона (Hugo Riemann. Musik-Lexikon. Dritte Auflage. S. 354).

[45]) Hugo Riemann. Musik-Lexikon. Dritte Auflage. S. 916.

Въ древнѣйшія времена секвенціями назывался торжественное пѣніе (Jubilos). Такъ какъ секвенціи имѣли форму поэтическаго изліянія чувства, то обозначались также гимнами. (Anselm Schubiger. Die Sängerschule St. Gallens. S. 40, 43).

О секвенціяхъ см. также E. de Coussemaker (L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 210—211).

Впослѣдствіи недовольствовались подкладывать слова къ мелодіямъ на аллилуя. „Стали сочинять секвенціи, къ которымъ подбирали особую музыку“. (Ibid. p. 211).

[46]) Anselm Schubiger. Die Sängerschule St. Gallens. S. 40, 42.

[47]) Ibid. S. 39.

„Въ Мецѣ, въ Суассонѣ, въ Санктъ—Галленѣ, пишетъ Каррьеръ, возникли школы, гдѣ изучались старые и досточтимые григоріанскіе напѣвы и по образцу ихъ сочинялись новые. Чѣмъ искуснѣе и правильнѣе исполнялъ подъ звуки инструментовъ церковные гимны клиръ, тѣмъ болѣе пѣніе самихъ прихожанъ ограничивалось однимъ только повтореніемъ Господи помилуй и Аллилуіи, но старалось хоть сколько нибудь вознаградить себя за это протяженіемъ слоговъ или добавкою къ тому изліяній чувства въ бесловесныхъ звукахъ, которые, слѣдуя всегда за словами, назывались поэтому „секвенціями“ (послѣдинами). Къ этимъ оконечнымъ звукоизводамъ стали потомъ подбирать какой-нибудь текстъ, и такъ какъ онъ примыкалъ къ ихъ движенію безъ всякой стихотворной мѣры и риѳмы, то и именовался „прозой“. Такого рода прозы состояли изъ нѣсколькихъ мелодическихъ фразъ, повторявшихся или непосредственно одна вслѣдъ за другой, или въ перемежку съ какою-нибудь вставкой, но имѣвшихъ всѣ сплошь одинаковыя или по крайней мѣрѣ схожія заключительныя каденціи. Мастеромъ на эти оконечные завитки слылъ Ноткеръ Бальбулусъ. Этой тѣсной зависимостью отъ музыки, „прозы“ близко сходились съ народной плясовой пѣснью или лейхомъ; и тѣ, и другія пѣлись теперь при процессіяхъ, передъ началомъ боя и на богомольныхъ странствіяхъ; какъ свободная, естественная поэзія выступали они на ряду съ произведеніями школы и искусства. Въ нихъ шевелились и проявляли свое самочувствіе геніи новыхъ народовъ, тогда какъ григоріанскій напѣвъ отвѣчалъ Церкви съ ея всюду—одинаковымъ латинскимъ образованіемъ и тѣмъ самымъ подготовлялъ однородную почву для общаго всему западу музыкальнаго развитія“. (Морицъ Каррьеръ. Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры. Переводъ Корша. Москва. 1874. III, стр. 538. Ср. Fètis. Histoire générale de la musique. IV, p. 321).

[48]) Anselm Schubiger. Die Sängerschule St. Gallens. S. 43.
[49]) Ibid. S. 53.
[50]) Ibid. S. 55.
[51]) Ibid. S. 54.

Въ этомъ произведеніи встрѣчаются попытки къ изображенію музыкой внѣшнихъ явленій, къ музыкальной живописи, играющей столь замѣтную роль въ позднѣйшей исторіи названнаго искусства, въ особенности же въ современной, такъ называемой, программной музыкѣ. Впрочемъ, зачатки послѣдней встрѣчаются даже у грековъ. Сохранилось извѣстіе объ одномъ древне-греческомъ инструментальномъ сочиненіи, изображавшемъ борьбу Аполлона съ Пиѳономъ. (Ambros Geschichte der Musik. I. S. 481—482).

[52]) Anselm. Schubiger. Die Sängerschule St. Gallens. S. 54.
[53]) Ibid. S. 56.
[54]) Naumann. Illustrirte Musikgeshichte. I. S. 179—180.
[55]) Ambros. Geschichte der Musik. II. S. 105. Ср. верхній голосъ мотета Галлуса (29—36 такты на слова „Sancte Deus“) съ мелодіей Ноткера на тѣ же слова (ля соль ля си до си ля соль).

Яковъ Галлусъ нѣкоторыми своими поклонниками сравнивался съ его величайшимъ итальянскимъ современникомъ и назывался нѣмецкимъ Палестриной. Иногда онъ даже ставился выше послѣдняго. Противъ такого мнѣнія справедливо протестуетъ Амбросъ. (Ambros. Geschichte der Musik. III. S. 557—559).

Хоралъ на слова Лютера „Mitten wir im Leben. sind“ „въ смыслѣ текста, пишетъ Амбросъ есть довольно вѣрное подражаніе этой секвенціи; въ—мелодіи этого хорала слышится какъ бы далекое эхо напѣва секвенціи“. (Ambros. Geschichte der Musik. II. S. 105). Упомянутый хоралъ можно найти въ Musica sacra für Kirchenchöre, höhere Lehranstalten etc. Mit einem liturgischen Anhang von Fr. Spitta. Dritte Auflage, № 130, S. 157—158.

[56]) „Тутило, какъ монахъ, священникъ, ученый и художникъ, возбуждавшій удивленіе и любовь, умеръ 27-аго апрѣля 915 г.“ (Anselm Schubiger. Die Sängerschule St. Gallens. S. 61).
[57]) Anselm Schubiger. Die Sängerschule St. Gallens. S. 59.

Фетисъ думаетъ, что тропы возникли сначала въ Греческой церкви и оттуда проникли на западъ. (Fétis. Histoire générale de la musique, I, p. 312. См. о разницѣ между тропами и секвенціями: ibid. IV. p. 314).

[58]) Ambros. Geschichte der Musik. II. S. 102.

Шубигеръ пишетъ, что Тутило, „славился не только какъ композиторъ, но и какъ исполнитель. Въ особенности нравились его мелодіи, когда онъ въ церкви сопровождалъ ихъ игрою на псалтырѣ (psalterium) или ротѣ. Отсюда ясно, что употребленіе музыкальныхъ инструментовъ, для аккомпанимента церковному пѣнію, вовсе не было новостію монахамъ Санктъ-Галлена“. (Anselm Schubiger. Die Sängerschule St. Gallens. S. 60).

[59]) О мелодіяхъ Тутило Эккегардъ (Ekkehard) говоритъ, „что невмы, сочиненныя Тутило для псалтыря и роты, отличались особенною сладостію“. По этому поводу Амбросъ замѣчаетъ; „Безъ сомнѣнія, вліяніе игры на этихъ инструментахъ должно было оказать благотворное дѣйствіе на композицію, потому что исполненная на инструментѣ мелодія должна была заключать въ себѣ самой музыкальную связь, чтобы не показаться сумасбродной, безсмысленной игрой. (Ambros. Geschichte der Musik. II. S. 107).

[60]) Науманъ приписываетъ секвенціямъ народное происхожденіе. „Самое раннее начало секвенцій относится ко времени до Григорія, а именно: къ третьему и четвертому вѣкамъ. Мы ихъ сначала находимъ въ устахъ христіанскаго прихода, преимущественно съ того времени, когда участіе народа въ духовномъ пѣніи было въ высшей степени ограничено назначеннымъ церковію хоромъ и непонятною массѣ, но принятою церковью латынью. Съ тѣхъ поръ народъ сталъ ограничиваться участіемъ въ пѣніи „Kyrie eleison“, „аллилуя“ и „аминь“, какъ это онъ дѣлалъ издревле, вполнѣ понимая содержаніе и значеніе этихъ словъ. Именно въ этомъ народномъ пѣніи „Kyrie“ и „аллилуя“ коренится происхожденіе секвенцій. Сначала, чтобы удлинить „Kyrie“, присоединялись такъ называемыя тропы, т. е. короткія библейскія или другія литургическія изрѣченія. Можетъ быть, это было сдѣлано для того, чтобы доставить приходу большее участіе въ церковномъ пѣніи. Также поступали и со словомъ „аллилуя“, съ прибавленіемъ „Iubilos“, *) дававшимъ поводъ душѣ, исполненной божественною радостію, изливать свой восторгъ въ мелодіи на благозвучную гласную „а“ послѣдняго слога. Къ такимъ мелодіямъ впослѣдствіи стали подписывать текстъ разныхъ изрѣченій и наконецъ даже цѣлыхъ гимновъ. Такъ какъ и прибавленныя къ „Kyrie“ тропы, и включенные въ „аллилуя“ Iubilo слѣдовали за этими частями литургіи или являлись въ ихъ сопровожденіи (хвостѣ), то были названы секвенціями, потому что „sequentia“ въ буквальномъ переводѣ значитъ послѣдовательность. (Naumann. Illustrirte Musikgeschichte. I. S. 181).

[61]) Ambros. Geschichte der Musik. II. S. 114. Есть основаніе сомнѣваться въ томъ, что св. Войтехъ былъ авторъ этого гимна. „Св. Войтехъ, какъ извѣстно, былъ энергичнымъ распространителемъ римскихъ обрядовъ, слѣдовательно, латинскаго пѣнія и усердно старался уничтожить славянскую литургію. Самый текстъ напоминаетъ Кирилльскую эпоху и недопускаетъ возможности предположить, что св. Войтехъ писалъ на языкѣ, ему ненавистномъ“. (См. Slovník Naucny. L. Rieger, Clánek: Dejiny ceské hudby v Praze. 1862, II, str. 456).

---

*) „Iubilus“ въ раннюю эпоху среднихъ вѣковъ означало то же, что и невма: длинную мелодическую фразу на одной гласной (колоратура). Riemann. Musik-Lexicon. Dritte Auflage. S. 462)

Тамъ же (стр. 455) сказано, что этотъ гимнъ „отличается искренностію и полнымъ соотвѣтствіемъ между музыкой и словами. Несмотря на простоту, онъ такъ выразителенъ и эффектенъ, что кажется намъ сочиненнымъ въ минуту счастливаго вдохновенія. Этотъ гимнъ былъ въ полномъ смыслѣ народнымъ“.

[62]) LamBillotte. Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien, p. 377—378.

О томъ, кто авторъ Dies irae, Фетисъ пишетъ слѣдующее: “Челано (Thomas de Celano), предполагаемый авторъ прекрасной прозы „Dies irae, dies illa“, былъ монахъ ордена миноритовъ и жилъ около 1250 г. Прозвище, подъ которымъ онъ извѣстенъ, указываетъ на мѣсто его рожденія. Челано, городъ Неаполитанскаго королевства въ Абруццо-Ультеріоре. Мнѣнія различны о настоящемъ авторѣ прозы въ мессѣ объ умершихъ. Арнольдъ Важонъ (Arnold Vajon, de Ligno vitae, lib V. c. 70) сообщаетъ, что нѣкоторые авторы приписывали эту прозу Св. Григорью, чего утверждать нельзя. Лука Ваддингъ (Luc Wadding. Scrip. Ord. Min., p. 323) говоритъ, что целестинскій монахъ Бенедиктъ Гононусъ (Benoit Gononus) полагалъ, что нашелъ доказательства о сочиненіи этого знаменитаго пѣснопѣнія Св. Бонавентурой. Другіе утверждаютъ, что Матвей д’ Аквапорта (Matthieu d’ Aquaporta) изъ эпархіи Тоди, умершій кардиналомъ въ 1302 г. былъ авторомъ упомянутой прозы. Съ другой стороны біографы—доминиканцы приписываютъ честь этого авторства одни Гумберту, главѣ ихъ ордена, умершему въ 1277 г., другіе же Латину Франгипани (Latinus Frangipani), сдѣлавшемуся кардиналомъ подъ именемъ „Urfiniis“ и умершему въ 1295. Гандольфи (p. Gandolfi: Dissert. histor. de ducent. celeb. Augustin. scriptor., p. 76) думаетъ, что эта мрачная картина послѣднихъ дней міра есть трудъ Августина (изъ фамиліи Meschiatti), монаха Августинскаго ордена, прозваннаго Bugellense, потому что онъ родился въ Bugella или Biella. Другіе думаютъ, что кардиналъ Малабранка, прозванный Орсини, по имени своей матери, сестры папы Николая III, написалъ слова этого произведенія. Наконецъ. множество писателей и между ними Альбиціи, извѣстный подъ именемъ Варѳоломея изъ Пизы (Bartholomäus pisanus liber conformitatum vitae p. Francisci ad vitam domini nostri Iesu Christi pars. II. p 110) не колеблясь считаютъ авторомъ Ѳому Челанскаго. Впрочемъ, нѣкоторые думаютъ, что послѣдній сочинилъ лишь одну столь прекрасную мелодію. Здѣсь умѣстно сдѣлать одно замѣчаніе, могущее согласить всѣ мнѣнія, а именно: идеи, выраженныя въ прозѣ объ умершихъ, очевидно принадлежатъ эпохѣ до 13-го вѣка. Эти идеи коренились въ преданіи, опредѣлявшемъ конецъ міра въ 1000 г. Множество свидѣтельствъ, относящихся къ тому времени, обнаруживаютъ общій ужасъ, объявшій весь христіанскій міръ при приближеніи рокового времени. Поэтическія произведенія, восходящія до 11-го вѣка, можетъ быть, до 10-го в. содержатъ пророчества, относящіяся къ ужасному событію, считавшемуся близкимъ, и наполнены образами, большая часть которыхъ встрѣчается и въ „Dies irae“. Paulin Blanc, библіотекарь въ Монпелье, обнародовалъ такое произведеніе по фрагменту манускрипта изъ Аніанскаго оббатства (l’abbaye d’Aniane): Nouvelle prose sur le dernier jour, composée avec le chant noté vers l’an mil etc. publiée par M. paulin Blanc.—Montpellier, 1847, in-4°) Форіель опубликовалъ другое по манускринту подъ нумеромъ 1154 Національной Парижской библіотеки, принадлежавшему древнему Аббатству „Saint-Martial“ въ Лиможѣ. Множество другихъ варіантовъ на тѣ же идеи распространены по рукописнымъ сборникамъ секвенцій (sequantaires) большихъ европейскихъ библіотекъ. Пересказы, частію разнящіеся отъ прозы, принятой Католической Церковью, извѣстны начиная съ 14 и 15 вв. Первый изъ нихъ вырѣзанъ на мраморной доскѣ, подлѣ распятія, въ церкви Св. Франциска въ Мантуѣ; другой, приписываемый Феликсу Гаммерлину, кантору большой церкви въ Цюрихѣ, умершему въ 1457 г., находится между манускриптами Готтингера въ Каролинской библіотекѣ въ Цюрихѣ. (Cf. Daniel Thesaurus hymnologicus, etc. t, II, p. 103—131). Легко доказать, что проза по умершимъ написана не ранѣе эпохи, когда жилъ Ѳома Челанскій: Варѳоломей пизанскій, кончившій свою книгу: Bartholomäus pisanus liber conformitatum vitae p. Francisci ad vitam domini nostri Iesu Christi въ 1399 г., самый древній авторъ, упоминающій объ этой прозѣ, приписываетъ, но не утверждая, это произведеніе упомянутому монаху своего ордена. Эта проза вошла въ литургію не тотчасъ послѣ того, какъ была написана. У насъ есть прекрасный служебникъ въ манускриптѣ конца 13 вѣка; тамъ въ мессѣ по умершимъ этого пѣснопѣнія нѣтъ. Его нѣтъ и въ пѣвческихъ книгахъ 14 вѣка, которыя намъ удалось видѣть; но можетъ показаться еще болѣе страннымъ то, что этой прозы нѣтъ въ служебникахъ Майнца 1482, Вюрцбурга 1486, Фрейзинга 1487, Падуи 1491 г. Самая древняя книга, въ которой мы его нашли, это —служебникъ въ манускриптѣ Брюссельской королевской библіотеки 1490 г.“ Fétis, Bibliographie universelle des musiciens. 2 édit. Paris. 1861. II, p. 233—234.

[63]) Anselm Schubiger. Musikalische Spicilegien: Berlin 1876. S. 99.

[64]) Ibid. S. 100-ff.

[65]) Ibid. S. 112.

Глава V.

Свѣтская средневѣковая музыка.

Между XI и XIV вѣками процвѣтало искусство трубадуровъ [1]).

Въ ихъ средѣ были благородные рыцари и даже короли; но между трубадурами встрѣчаются также и менѣе знатные люди.

Главнымъ сюжетомъ произведеній трубадуровъ было воспѣваніе женщинъ [2]). Трубадуры сочиняли стихи и клали ихъ на музыку. Эти произведенія обыкновенно исполнялись не самими авторами: у трубадуровъ находились въ услуженіи жонглеры, которые записывали сочиненные трубадурами стихи и мелодіи и пѣли ихъ съ аккомпаниментомъ разныхъ струнныхъ инструментовъ (віолѣ, ротѣ или арфѣ) [3]). Трубадуры занимались поэзіей и музыкой преимущественно изъ любви къ искусству, а жонглеры исполняли свои обязанности за плату [4]).

Къ числу извѣстнѣйшихъ трубадуровъ принадлежали: Wilchelm de Poitiers (1087 — 1127), Chatelain de Coucy (+ 1192), Тибо, король наварскій (1201 — 1253), Adam de la Hale (1240—1287), Guillaume Machault (1284—1369) и др.

Въ пѣсняхъ трубадуровъ замѣтны наши современные лады: мажорный и минорный. Мнѣнія о томъ, что̀ сочиняли трубадуры: однѣ мелодіи или многоголосную музыку, различны. Фетисъ утверждаетъ, что труверы сочиняли только мелодіи. Низаръ полагаетъ, что труверы были гармонистами, и ихъ мелодіи являлись результатомъ многоголосныхъ произведеній. Куссемакеръ же весьма убѣдительно доказываетъ, что труверы были мелодисты и сочиняли подъ вліяніемъ вдохновенія, но знали также гармонію [5]).

Нѣкоторыя мелодіи труверовъ очень красивы. Но гармонія того времени была весьма груба, что видно изъ примѣровъ, помѣщенныхъ въ VII главѣ этой хрестоматіи, посвященной началу многоголосной музыки. Слѣдовательно, если даже труверы и гармонизировали свои мелодіи, то едва ли отъ этого послѣднія выигрывали.

Къ числу древнѣйшихъ памятниковъ искусства трубадуровъ принадлежатъ произведенія Кастеляна де Куси (Chatelain de Coucy) жившаго въ XII в.

Одна изъ его мелодій помѣщена въ нотномъ приложеніи подъ № 23.

Она [6]) заимствована у Burney: A general history of music. II, p. 284—285. Въ книгѣ Амброса (Geschichte der Musik. II, S. 224). этой мелодіи приданъ трехъ-дольный размѣръ. По поводу этой мелодіи Амбросъ замѣчаетъ, что она принадлежитъ къ числу тѣхъ, которыя «созданы творческой фантазіей и вылились изъ чувства, поэтому могутъ быть названы настоящими художественными произведеніями [7])».

Подобно трубадурамъ Прованса, встрѣчаются въ тѣ времена представители свѣтской музыки и въ другихъ странахъ [8]).

Въ Германіи были свои трубадуры, къ числу которыхъ принадлежали и благородные рыцари, и люди менѣе знатнаго происхожденія. Они назывались миннезингерами. «Минне, Minne, пишетъ Карьеръ, значитъ по нѣмецки память сердца, лелѣяніе въ глубинѣ души одного милаго изъ всѣхъ образа, всегда сладкая о немъ дума [9])».

Мелодіи миннезингеровъ отличаются отъ мелодіи трубадуровъ тѣмъ, что первыя подчинены тексту, а вторыя подчиняли себѣ текстъ [10]).

Миннезингеры обыкновенно сами себѣ аккомпанировали, для чего преимущественно пользовались маленькой трехъ-угольной арфой [11])». Образцомъ пѣнія миннезингеровъ можетъ служить «Покаянная пѣснь» Таннгейзера, заимствованная съ присоединеннымъ къ ней аккомпаниментомъ у Бёме (Fr. M. Böhme. Originalgesänge von Troubadours und Minnesingern des 12—14 Jahrhundert. S. 13 16) и помѣщенная въ нотномъ приложеніи подъ № 24.

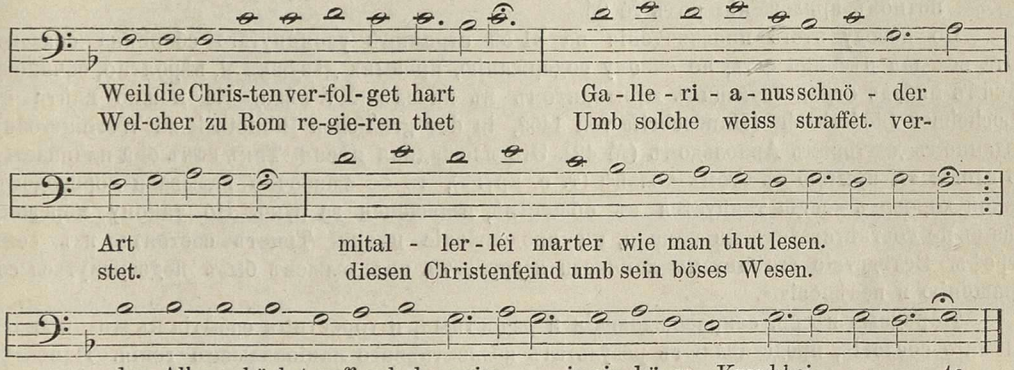
О Таннгейзерѣ извѣстно, что онъ родился въ 1-ой половинѣ XIII вѣка отъ благородныхъ родителей. Онъ жилъ при дворахъ разныхъ государей, относившихся къ нему благосклонно за его музыкально-поэтическій талантъ. Ему удалось пріобрѣсти нѣсколько имѣній, но, вслѣдствіе своей любви къ веселью и роскоши, онъ лишился своихъ богатствъ. Онъ сталъ терпѣть нужду, много скитался по свѣту, принималъ участіе въ крестовыхъ походахъ и оставилъ послѣ себя нѣсколько поэтическихъ произведеній. Историческая личность Таннгейзера превращена въ легендарную народной фантазіей, опирающейся на его «Покаянную пѣснь» и враждебное отношеніе къ папѣ [12]). Легендарный Таннгейзеръ послужилъ сюжетомъ для оперы того же имени Рихарда Вагнера.

Въ XIV вѣкѣ искусство миннезингеровъ стало переходить въ руки горожанъ. Тогда появились мейстерзингеры, въ числѣ которыхъ были преимущественно ремесленники, а также и профессора, доктора, чиновники и пр. Мейстерзингеры считали себя послѣдователями миннезингеровъ, но въ поэтическомъ и музыкальномъ отношеніяхъ произведенія первыхъ гораздо ниже послѣднихъ. Мейстерзингеры старались съ педантическою точностью исполнять теоретическія правила искусства. Но это не возвысило художественнаго достоинства ихъ твореній [13]).

Мейстерзингеры, считая себя преемниками миннезингеровъ, называли свои мелодіи по именамъ послѣднихъ, напримѣръ: «Hönweis» Wohlframs, «Abgespitzter Ton» Conrads von Würtzburg и пр. Нѣкоторыя названія мелодій отличаются поэтичностію, напримѣръ: Hochtannenweis', Die Stolz-Junglingsweis', blaue Kornblumenweis, Hoch-Jungfrauenweis'. Другія названія очень странны: Die kurze Affenweis', der gläserne Halbkrügelton, die traurige Semmelweis', Fettdachweis', abgeschiedene Vielfrassweis', Weberkrätzenweis' и т. п. [14]).

Примѣромъ произведеній мейстерзингеровъ можетъ служить слѣдующій образецъ:

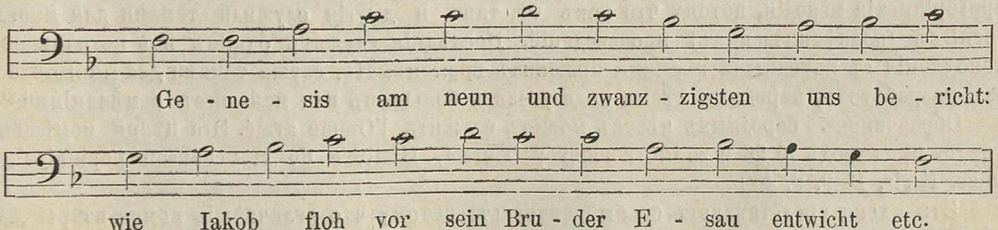
Im Spiegelton Frauenlobs.



Эта мелодія заимствована у Гагена (Hagen. Minnesinger. Leipzig. 1838. IV. S. 931).

Иногда педантическая осторожность заставляла мейстерзингера цитовать библію, точно указывая мѣсто, откуда заимствована цитата. «Нельзя не разсмѣяться, пишетъ Амбросъ, когда представишь себѣ мейстерзингера, косо поглядывающаго на открытую библію отмѣтчика (Merker) и начинающаго пѣть въ «длинномъ тонѣ» Генриха Мюглина. [15]).

Der Meisterliche Hort.



Это длинное произведеніе, повѣствующее о женитьбѣ Іакова, помѣщено у Гагена (Minnesinger. IV. S. 932—935).

Произведенія мейстерзингеровъ не могутъ намъ доставлять эстетическаго наслажденія. Но въ нихъ все таки можно замѣтить стремленіе горожанъ-ремесленниковъ скрасить свое прозаическое существованіе художественнымъ элементомъ. «Есть что то трогательное, пишетъ Амбросъ, въ этомъ честномъ, неуклюжемъ, тяжеловѣсномъ стараніи ремесленниковъ внести немного поэзіи въ свою однообразную жизнь, протекавшую за наковальней, ткацкимъ станкомъ или скамьей башмачника» [16].. О значеніи мейстерзингеровъ названный авторъ замѣчаетъ: «Во всякомъ случаѣ мейстерзингеры имѣютъ за собой ту заслугу, что приготовили музыкѣ мѣсто въ домахъ нѣмецкихъ городскихъ обывателей. Конечно, никакого художественнаго значенія нѣтъ въ лишенной всякой красоты мелодіяхъ мейстерзингеровъ. Но если и такое скромное имущество радовало, то можно было ожидать, что при болѣе благопріятныхъ обстоятельствахъ возникнетъ и установится нѣчто лучшее. Дѣйствительно, камерная музыка нигдѣ такъ прилежно не разрабатывалась, какъ въ Германіи» [17].

Искусство трубадуровъ и миннезингеровъ удовлетворяло эстетической потребности высшихъ классовъ общества. Произведенія мейстерзингеровъ имѣли своей средой сословіе горожанъ и ремесленниковъ. Простой народъ слушалъ инструментальную игру странствующихъ музыкантовъ и пѣлъ свои пѣсни.

Странствующіе музыканты ходили съ мѣста на мѣсто, увеселяя народъ во время празднествъ, ярморокъ и т. п. Они сначала были лишены правъ гражданства. Потомъ странствующіе музыканты соединились въ цехи. Такимъ образомъ установился нѣкоторый порядокъ въ ихъ жизни и улучшилось ихъ искусство. Историческое значеніе странствующихъ музыкантовъ заключается въ томъ, что они преимущественно культивировали инструментальную музыку [18].

Образчикомъ музыки странствующихъ музыкантовъ можетъ служить пѣсня, заимствованная съ присоединеннымъ къ ней аккомпаниментомъ у Бёме, (Fr. Böhme, Originalgesange von Troubadours und Minnesingern des 12—14 Jahrhunderts. S. 32—33) и помѣщенная въ нотномъ приложеніи подъ № 25.

По поводу этого произведенія на 31-ой страницѣ упомянутаго сборника сказано: «Эта веселая пѣсенка есть, по своему содержанію, призывъ дѣвушки и, вѣроятно, сочинена какимъ нибудь странствующимъ музыкантомъ въ началѣ XV вѣка. Ее можно найти въ «Locheimer Liederbuch» (Handschrift von 1452, in der gräflichen Bibliothek zu Wernigerode), изданномъ докторомъ Арнольдомъ (№ 42). Это площадная пѣсня. Такъ какъ она начинается со словъ: «Я прыгаю въ этомъ кольцѣ (т. е. кругѣ), то ее ошибочно называли хороводомъ. Такой хороводъ всегда танцуется въ обществѣ, взявшемся за руки. Но такому хоровому пѣнію не соотвѣтствуетъ ни начало, ни продолженіе пѣсни. Текстъ состоитъ изъ семи строфъ. Вслѣдствіе его двусмысленности и грубости, онъ долженъ былъ подвергнуться сокращенію и измѣненію».

Народныя пѣсни, сопровождающія и радостныя, и горестныя событія въ жизни людей низшаго сословія, представляютъ результатъ коллективнаго національнаго генія. Наиболѣе даровитые въ поэтическомъ и музыкальномъ отношеніяхъ индивидуумы выражаютъ свои мысли и чувства въ словахъ и мелодіяхъ. Народъ, повторяя возникнувшія такимъ образомъ пѣсни, подлаживаетъ эти продукты безсознательнаго творчества къ своимъ потребностямъ и вкусамъ и, болѣе или менѣе измѣняя ихъ, налагаетъ на слова и музыку печать своихъ національныхъ особенностей [19]. Оттого народныя пѣсни содѣйствуютъ ознакомленію съ характеромъ разныхъ національностей и представляютъ значительный этнографическій интересъ [20].

Съ музыкально исторической точки зрѣнія народныя пѣсни одинаково важны, какъ и григоріанскія мелодіи, потому что какъ тѣ, такъ и другія служили темами для многоголосныхъ (полифоническихъ) произведеній. Послѣднія служатъ однимъ изъ источниковъ ознакомленія съ народными пѣснями прежнихъ временъ. Но, служа темами для многоголосныхъ разработокъ, народныя пѣсни подвергались бо̀льшимъ или меньшимъ измѣненіями [21].

Образчикомъ народныхъ пѣсенъ можетъ служить l'Omme armé. Эта пѣсня помѣщена въ нотн. прил. подъ № 26 и заимствована у Tiersot, Histoire de la chanson populaire en France, Paris, 1889, p. 452.

Эта пѣсня представляетъ особый интересъ, потому что величайшіе композиторы XV, XVI и XVII вв. пользовались ею въ качествѣ темы для своихъ полифоническихъ работъ [22].

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ V ГЛАВѢ.

[1]) „Поэзія называлась въ Провансѣ искусствомъ изобрѣтать“ (art de trobar); поэтому всѣ, занимавшіеся этимъ искусствомъ, назывались трубадурами (trobador, trobaire, изобрѣтатель). (I. Шерръ. Всеобщая исторія литературы. Изд. 3 Бакста. С.-Петербургъ. 1879. I, стр. 169).

„Какъ у провансаловъ выступаютъ народными поэтами трубадуры, такъ у норманновъ являются труверы (отъ trouver, находить) и даютъ новую форму уже существовавшимъ матеріаламъ поэзіи; распространенію ея способствовали менестрели (отъ латинскаго ministeriales), декламировавшіе стихи труверовъ, и жонглеры, распѣвавшіе ихъ подъ музыку“. (Тамъ же I, стр. 174—175).

[2]) „Главнымъ предметомъ искусства, art de trobar, была и осталась любовь и прославленіе возлюбленной“. (Тамъ же I, стр. 170).

[3]) „Сначала труверы сами пѣли свои сочиненія, аккомпанируя себѣ на арфѣ, віолѣ или какомъ нибудь иномъ инструментѣ. Впослѣдствіи они оставили это жонглерамъ и менестрелямъ, чтобы исключительно отдаться сочиненію поэзіи и музыки“ (E. de Coussemaker. L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 180).

О музыкальномъ значеніи и достоинствѣ жонглеровъ существуютъ разныя мнѣнія. „Ниже трубадуровъ, пишетъ Шерръ, стояли жонглеры (joculatores, joglar, jongleur, игроки, скоморохи); они сдѣлали изъ пѣнія, музыки и разсказовъ ремесло, и часто обращались въ простыхъ фокусниковъ и шутовъ“ I. Шерръ. Всеобщая литература, изд. 3, I, стр.169—170. Куссемакеръ же пишетъ, что, „жонглеры дѣйствительно были музыкантами. Они клали стихи на мелодіи, ими импровизованныя или сочиненныя. Свое пѣніе жонглеры сопровождали игрою на віолѣ, арфѣ или какомъ нибудь другомъ инструментѣ (E. de Coussemaker. L'art harmonique aux XII et XIII Siècles, p. 207). Тамъ же Куссемакеръ высказываетъ предположеніе о томъ, что жонглеры знали гармонію и сочиняли многоголосную музыку.

[4]) Жонглерами назывались всѣ, дѣлавшіе изъ поэзіи и музыки ремесло“. (Fr. Diez. Die Poesie der Troubadours. Zweite vermehrte Auflage von K. Bartsch. Leipzig. 1883. S. 26).

„Наоборотъ, трубадурами назывались всѣ, которые занимались поэзіею, какого бы они не были сословія и писали ли они стихи ради собственнаго удовольствія, или за плату“ (Ibid. S. 27).

[5]) E. de Coussemaker. L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 180—190. Въ VI главѣ второй части этой книги (стр. 191) упоминаются многоголосныя произведенія труверовъ.

[6]) Оригиналъ этой мелодіи, относящейся ко времени между 1180 г. и 1190 г. находится въ Національной Парижской библіотекѣ. Оттуда она впервые заимствована Бёрнеемъ (Burney. A general History of music. II. p. 283—285). Она помѣщена въ книгѣ Laborde: Essai sur la musique ancienne et moderne. Paris. 1780 II, p. 281. Амбросъ напечаталъ ее въ II-омъ томѣ своей исторіи музыки (стр. 222—225), принявъ во вниманіе попытку Перна дешифрировать ее. Пернъ (Perne, 1772—1832) занимался пѣснями трубадуровъ и написалъ этюдъ о кастелянѣ де Куси въ монографіи Мишеля объ этомъ трубадурѣ (1830 г.). Куссемакеръ упоминаетъ объ одномъ многоголосномъ произведеніи де Куси (E. de Coussemaker. L'art harmonique aux XII et XIII Siècles, p. 205). Жизнь этого трубадура разсказана въ романѣ „Dame de Fayel“, а смерть воспѣта между прочимъ въ одной изъ балладъ Уланда.

[7]) Ambros. Geschichte der Musik. II S. 226.

[8]) Въ Англіи аналогичное явленіе французскимъ трубадурамъ представляли минстрели. О нихъ читатель можетъ найти интересныя свѣдѣнія у W. Chappell, Popular Music of the olden time. Минстрели ведутъ свое начало отъ древнихъ бардовъ и скальдовъ, подобно которымъ пользовались большимъ почетамъ (Ibid. I, p. 1—3).

„Лѣтописи сѣверныхъ народовъ, пишетъ Чеппелль, изобилуютъ блестящими разсказами о почестяхъ, воздаваемыхъ музыкѣ принцами, которые сами были свѣдущи въ этомъ искусствѣ, потому что музыкальный талантъ сталъ считаться царственнымъ, что видно изъ романсовъ и героическихъ разсказовъ. Чтобы быть настоящимъ принцемъ или совершеннымъ героемъ, нужно было умѣніе пѣть съ арфой“. (Ibid. I, p. 3—4).

[9]) Морицъ Каррьеръ. Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры, пер. Корша. III, стр. 431. Каррьеръ находитъ слѣдующую разницу между французскими трубадурами и нѣмецкими миннезингерами. „Любовная поэзія для Прованса „веселая наука“, gai saber, а для нѣмца—услажденіе грустью, млѣніе и грезы ранней молодости, утопающей въ обманчивыхъ мечтахъ воображенія, чувство побѣжденности и тутъ же робкая надежда, едва смѣющая высказаться; вмѣсто тѣхъ либо другихъ страстныхъ переживовъ, поэзія отражаетъ въ себѣ здѣсь тихо и непрерывно только внутреннія состоянія души“. (Тамъ же. III. стр. 443).

Гервинусъ и Шерръ ставятъ миннезингеровъ ниже трубадуровъ.

Гервинусъ, проводя параллель между миннезингерами и провансальскими трубадурами, пишетъ: „Не удивительно, что это пѣніе миннезингеровъ лишено знанія жизни, свѣжести, свободы и сильной страстности, присущихъ провансальской лирики. Не удивительно, что это пѣніе миннезингеровъ не соотвѣтствуетъ могучему, мужественному духу; она дѣйствуетъ разслабляющимъ образомъ и для произведенія эффекта нуждается въ подготовленномъ настроеніи“, (G. G. Gervinus. Geschichte der deutschen Dichtung. Fünfte Ausgabe. I. S. 488—489).

Въ своей „Всеобщей Исторіи литературы (изд. третье, т. II, стр. 154), Шерръ пишетъ: „Напрасно стали бы мы искать у миннезингеровъ—за исключеніемъ развѣ одного Вальтера, и то относительно,—мужественно—оппозиціоннаго направленія, которымъ наполнены пѣсни трубадуровъ, браннаго духа Бертрана де-Борна, пылающей ненависти къ римской іерархіи и духовенству Пейра Кардиналя, восторженной любви къ свободѣ, гордой энергіи, шумнаго веселья турниpовъ и пировъ—всѣхъ этихъ признаковъ здороваго мощнаго поколѣнія людей. Особенно противно у миннезингеровъ ихъ выслуживаніе передъ князьями и выпрашиванье подачки, что дѣлаетъ изъ нихъ какихъ то попрашаекъ. Въ своей узкой сферѣ, женски-мягкой и по—нѣмецки сантиментальной, миннезингеры создали пѣсни, которыя сердечностію тона еще и теперь могутъ подѣйствовать на юношескіе впечатлительные умы; но зрѣлому уму покажется наконецъ скучнымъ это безконечное пѣніе объ уходѣ зимы и наступленіи весны, эта однообразная и большею частью отвлеченная повѣсть о радостяхъ и страданіяхъ любви“.

По поводу миннезингеровъ Шиллеръ сострилъ: „Es ist da stets der Winter, der geht, der Frühling, der kommt, die lange Weile, die bleibt“.

[10]) W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. I. Leipzig. 1882 S. 36—37.

[11]) Ibid. I. S. 37.

[12]) Fr. Böhme. Originalgesänge von Troubadours und Minnesingern des 12—14 Jahrhunderts. S. 12. Cp. Goedeke. Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. Zweite Auflage. I. S. 166—167. Тамъ же помѣщены библіографическія указанія о Таннгейзерѣ. Самый полный изъ новѣйшихъ сборниковъ поэтическихъ произведеній и мелодій миннезингеровъ—Гагена (Hagen. Minnesinger.1848). Мелодіи помѣщены въ IV томѣ этой книги.

[13]) Мейстерзингеры послужили сюжетомъ оперы Рихарда Вагнера: Die Meistersinger von Nürnberg. Въ ней мейстерзингеры выведены въ качествѣ представителей теоретической педантичности. Имъ противупоставленъ въ лицѣ Штольцинга принципъ свободнаго вдохновенія, заключающаго въ себѣ главное условіе художественнаго творчества.

[14]) Ambros. Geschichte der Musik. II. S. 263, 265 Ср. Adolf Prosniz. Compendium der Musikgeschichte. Wien. 1889. S. 57—58.

О мейстерзингерахъ см. Adam Puschmann. Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesanges zusamt der Tabulatur (1571). — Wagenseil. Buch von der Meistersinger holdseliger Kunst (1697).—I. Grimm. Ueber den altdeutschen Meistergesang (1811).—Schnorr von Carolsfeld. Zur Geschichte des deutschen Meistergesangs (1872).

[15]) Ambros. Geschichte der Musik. II. S. 265.

[16]) Ibid. II. S. 265.

[17]) Ibid. II. S. 266

[18]) О странствующихъ музыкантахъ см. Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert. Berlin 1878. S. 4-й ff. Lavoix: Histoire de l'instrumentation (1878). Sittard; Jongleurs und Menestrels. Anselm Schubiger, Musikalische Spicilegien, S. 137—166.

[19]) Ambros. Geschichte der Musik. II S. 276.

A. Reissmann. Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung. Cassel. 1861 S. 27.

Simmel. Psychologische und ethnologische Studien über Musik. Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. XIII. S. 287—289.

[20]) Тѣсныя границы этой краткой хрестоматіи заставили меня ограничиться лишь однимъ образчикомъ народныхъ пѣсенъ. Впрочемъ, онѣ интересны преимущественно съ этнографической и художественной точки зрѣнія, поэтому болѣе пригодны, какъ матеріалъ для „Національно—музыкальной хрестоматіи“. Если же въ этой хрестоматіи помѣщены образцы музыки Восточныхъ народовъ, то лишь потому, что послѣдніе остановились на ступени музыкальнаго развитія въ весьма отдаленныя времена. Поэтому, ихъ музыка свидѣтельствуетъ о томъ, каково было названное искусство въ эпохи, далекія отъ современной. Такъ, напримѣръ, китайская музыка интересна, какъ памятникъ того музыкальнаго періода человѣчества, когда оно пользовалась лишь пятью тонами.

[21]) Основательное изслѣдованіе измѣненій, которымъ подтвергались народныя пѣсни при ихъ многоголосной обработкѣ, находится у Tiersо (J. Tiersot. Histoire de la chanson populaire en France. Paris. 1889, p. 443—486).

[22]) Пѣсня „L'omme armé“ служила много разъ темою для духовныхъ произведеній. По поводу обыкновенія прежнихъ композиторовъ писать мессы на народныя пѣсни Амбросъ пишетъ: „Извѣстно, что съ послѣдней четверти XIV и до XVII вѣка каждая месса, исключая нѣмногія“ missae sine nomine“ (мессы безъ названія), называлась по своему основному мотиву, и заглавія, заимствованныя у свѣтскихъ пѣсенъ, также часты, какъ и названія по антифонамъ и гимнамъ. Великіе композиторы поступали такъ не вслѣдствіе недостатка въ изобрѣтательности. При возникновеніи гармоніи (органа, потомъ дисканта) второй голосъ всегда присоединялся къ данной мелодіи, взятой изъ церковнаго пѣнія. Оттого образовалась привычка, считать основной мотивъ или „теноръ“ за исходную точку и опору многоголоснаго произведенія, бравшуюся то изъ народныхъ пѣсенъ то изъ антифоновъ и т. д. Для композиторовъ, неизмѣнно употреблявшихъ народную пѣсню или т. н. въ качествѣ „тенора“ и вплетавшихъ ее въ искусную голосовую ткань, этотъ чуждый мотивъ былъ

не болѣе какъ деревянная основа гипсоваго или глинянаго моделя, хотя и скрытая въ изображеніи бога или героя, но служившая для поддержки цѣлаго произведенія. Если же мотивъ появлялся въ другихъ голосахъ, господствуя надъ тематической разработкой музыкальнаго творенія, то этимъ композиторъ также мало смущался, какъ проповѣдникъ, берущій изъ библіи текстъ для своей проповѣди, или какъ художникъ, пользующійся произведеніемъ природы для созданія своего собственнаго". (Ambros. Geschichte der Musik. II. S. 277).

Tiersо пишетъ, что варіантъ пѣсни „L'Omme armé", напечатанный на 452 страницѣ его книги и заимствованный оттуда для этой хрестоматіи можетъ считаться типичнымъ и первоначальнымъ. (I. Tiersot. Histoire de la chanson populaire en France, p. 452).

Упомянутая пѣсня помѣщена съ текстомъ у Тинкториса, теоретика второй половины XV вѣка, трактатъ котораго: „Proportionale musices" находится въ „Scriptorum de musica medii aevi novam Seriem a Gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit E. de Coussemaker. Tomus IV. Пѣсня L'Omme armé напечатана въ IV томѣ на стр. 173 этой книги.

Глава VI.

Средневѣковыя духовныя и свѣтскія драматическія представленія.

«Духовная музыка и народныя пѣсни, пишетъ Амбросъ, мирно встрѣтились на нейтральной почвѣ духовныхъ представленій, которыя, какъ извѣстно, были столько же религіознымъ богослуженіемъ, имѣвшимъ цѣлью набожное назиданіе, сколько и народнымъ увеселеніемъ»[1]).

Христіанское богослуженіе заключаетъ въ себѣ драматическій элементъ[2]). Онъ проникаетъ всю мессу, ставшую «драматическимъ изображеніемъ всемірнаго голгоѳскаго позорища, цѣлымъ строемъ религіозныхъ ощущеній, отъ полнаго скорби «miserere» до ликующаго и «торжественнаго» «Gloria in excelsis[3])».

Драматическія представленія, предназначенныя для церковныхъ празднествъ, возникли во времена вторженія дикихъ германскихъ племенъ въ Римскую имперію и ихъ подготовки къ принятію христіанства[4]). «Основанія, побудившія Церковь воспользоваться драматическимъ элементомъ для торжественнаго богослуженія, кажется, были тѣ же, которыя содѣйствовали введенію духовнаго пѣнія. При учрежденіи послѣдняго она руководствовалась цѣлью, пробудить умиленіе въ сердцахъ, силу вѣры и глубину блаженнаго, набожнаго чувства; эту задачу Церковь разрѣшила такъ, что еще теперь даже иновѣрцы изумляются древними памятниками ея дѣятельности въ этой области. Точно также, въ качествѣ учительницы, предназначенной ея Божественнымъ учредителемъ просвѣщать народы, она употребляла духовную драму для назиданія вѣрующихъ. Церковныя представленія были въ своей первоначальной формѣ настоящимъ богослуженіемъ и находились въ тѣснѣйшей связи съ празднествомъ дня. Они были своего рода проповѣдью, въ которой божественныя, основныя истины евангелія являлись глазамъ и ушамъ сочувственно-настроеннаго народа въ дѣйствіяхъ и словахъ, облеченныхъ въ самую идеальную форму выраженія, именно пѣнія. Служители Церкви, духовенство разныхъ степеней іерархіи, слѣдовательно уполномоченные глашатаи Слова Божья, были дѣйствующими лицами въ этихъ представленіяхъ. Одежда, въ которую облекались учавствующіе, была хотя церковная, но по покрою и цвѣту иная и, насколько допускала религіозная серьезность предмета, достаточно характеристическая для изображаемаго лица. Если, напримѣръ, священники должны были представлять земныхъ царей, то надѣвали богато разукрашенную золотомъ одежду и являлись со скипетромъ и въ діадемѣ. Изображавшіе ангеловъ при гробѣ Господнемъ одѣвались въ бѣлое одѣяніе, а представлявшіе скорбящихъ женщинъ окутывали свои головы платкомъ“[5]).

Сюжеты этихъ духовныхъ представленій заимствовались изъ библіи, преимущественно изъ жизни Христа, а также и святыхъ Отцевъ[6]).

Эти духовныя представленія назывались литургическими драмами и мистеріями. Объ отличіи тѣхъ и другихъ Куссемакеръ пишетъ: “Литургическими драмами назывались тѣ, которыя неразрывно связывались съ обрядами культа. Онѣ изображали въ дѣйствіи церковную службу разныхъ временъ церковнаго года и въ честь святыхъ (ils étaient la mise en action des offices des temps et des saints); онѣ были ея развитіемъ и дополненіемъ. Но вскорѣ эти литургическія сцены оказались недостаточными. Мірской духъ овладѣлъ драматическимъ элементомъ и внесъ въ него, съ набожною цѣлью, театральныя эмоціи. Въ XII вѣкѣ возникаютъ свѣтскія общины, полныя религіознаго усердія, съ энтузіазмомъ культивировавшія драматическое искусство. Эти представленія, сначала на латинскомъ, а потомъ на французскомъ языкѣ, назывались мистеріями.

Тотчасъ обнаруживается отличіе этихъ двухъ родовъ драмъ. Хотя онѣ сочинялись на одни и тѣ же сюжеты, но характеръ тѣхъ и другихъ былъ совершенно иной.

Мистеріи представлялись въ настоящемъ театрѣ свѣтскими актерами. Мало по малу въ мистеріи стали проникать чуждые элементы, отчего онѣ быстро превратились въ свѣтскія представленія. Наоборотъ, литургическія драмы имѣли своими сценами лишь церкви и монастыри, а актерами только церковнослужителей изъ чернаго или бѣлаго духовенства (les clercs monastiques ou séculiers). Эти драматическія представленія никогда не сочинялись съ театральною цѣлью. Зрители посѣщали ихъ не для забавы и не для того, чтобы испытывать мірскія или земныя волненія и аплодировать таланту актеровъ, а съ цѣлью принять участіе въ торжествѣ праздника, въ церемоніи дня, для которой драма служила лишь постановкой дѣйствія (la mise en action). Зрители присутствовали съ благоговѣніемъ, приличнымъ святому мѣсту.

Литургическія драмы были мимическимъ представленіемъ не только службы временъ церковнаго года и въ честь святыхъ, но и всѣхъ религіозныхъ исторій, изображенныхъ на окнахъ, стѣнахъ, въ нишахъ, въ живописи и скульптурѣ, что имъ и сообщало величіе, торжественность и блескъ, которые оказывали могущественное вліяніе на воображеніе вѣрующихъ“ [7]).

Литургическія драмы, несмотря на свой литургическій характеръ, все таки не были лишены сценической обстановки. Дѣйствующія лица не ограничивались лишь приходомъ, уходомъ, куреніемъ ѳиміама и т. п., но совершали поступки, сообразные принятымъ имъ ролямъ [8]).

Важный элементъ духовныхъ представленій составляла музыка [9]).

«Въ высшей степени интересно и не только для любителей древнихъ литургій, но и древней драматической музыки то, что она заключала въ себѣ главные элементы впослѣдствіи развившейся изъ нея оперы. Поэтому эти духовныя представленія должны разсматриваться какъ ея начало. Въ нихъ ничего не говорилось, но все пѣлось и даже встрѣчались соло, хоры и дуэты, еще чаще терцеты и полухоры. Всѣ голоса, при тогдашнемъ отсутствіи гармоническаго элемента, всегда пѣли лишь въ унисонъ. Обыкновенно уже и тогда конецъ представленія увѣнчивался заключительнымъ хоромъ, простымъ или двойнымъ, или же, какъ въ современномъ водевилѣ, одинъ или нѣсколько сольныхъ голосовъ пѣли попеременно съ общимъ хоромъ“ [10]).

Иногда къ вокальному исполненію присоединялся инструментальный аккомпанименть, игравшій въ унисонахъ или актавахъ [11])

Примѣромъ литургической драмы можетъ служить произведеніе, помѣщенное подъ № 27 въ нотномъ приложеніи.

Эта литургическая драма, названная у Шубигера «Die heiligen drei Könige», заимствована изъ его книги: «Musikalische Spicilegien. S. 44—47 и находится въ библіотекѣ Эйнзидельна [12]).

Содержаніемъ этого произведенія служитъ поклоненіе волхвовъ.

Вотъ перечень дѣйствующихъ лицъ:

1) Пастухи (pastores), которые, поклонившись родившемуся Спасителю, возвращаются и поютъ: «Мы видѣли дитя».

2) Мальчики-пастухи (pueri), увидавшіе звѣзду, указывавшую путь тремъ волхвамъ, узнавъ о прибытіи послѣднихъ, проводили ихъ къ яслямъ Божественнаго Младенца.

3) Три волхва (magi), пришедшіе къ Богу, явившемуся во плоти, чтобы присягнуть и предложить ему дары.

4) Ангелъ (Angelus), приказавшій возвращавшимся волхвамъ избрать другую дорогу.

5) Общій хоръ, сопровождавшій возвращавшихся волхвовъ торжественнымъ гимномъ: «Te Deum» («Тебе Бога хвалимъ»).

6) Вѣстникъ (Internuntius), извѣстившій Ирода о возвращеніи волхвовъ въ страну свою.

7) Оруженосецъ (Armiger), подвигнувшій разъяреннаго Ирода на избіеніе младенцевъ.

8) Иродъ (Rex), приказавшій привести въ исполненіе этотъ совѣтъ.

9) Пророки (prophetus venientes), хоровое пѣніе которыхъ чередуется съ общимъ хоромъ, возвеличивая славословіемъ благодатное появленіе Господа [13]).

О музыкальномъ элементѣ этого религіозно-драматическаго произведенія Шубигеръ пишетъ: «Если въ мелодическомъ отношеніи отдѣльнымъ фразамъ сначала приданъ антифонный характеръ, то все таки однообразіе удачно избѣгнуто тѣмъ, что волхвы то прибли-

жаются въ своемъ пѣніи къ простому речитативу, какъ напримѣръ: при словахъ: «Ecce puer adest,» то выражаютъ свое чувство глубочайшаго благоговѣнія длинными фіоритурами, какъ, напримѣръ, на словахъ: «Salve rex saeculorum.» Всѣ эти мелодическія фразы далеко превосходятъ своею красотою поистинѣ возвышенное, торжественное славословіе тѣхъ святыхъ ясновидцевъ, которые послѣ тысячелѣтняго ожиданія въ восторженной радости привѣтствуютъ исполненіе своихъ предсказаній. У поэта, автора текста, ясно обнаруживается тонкій музыкальный слухъ, благодаря которому такъ удачно подобраны благозвучныя гласныя въ словахъ и рѳмахъ, какъ это только можетъ пожелать для себя даже любой современный композиторъ. Въ сравненіи съ не звучными текстами нѣкоторыхъ нѣмецкихъ пѣсенъ, наполненными согласными, которыхъ почти нельзя выговорить, и неудобными гласными, какъ отличается своею нѣвучестію, напримѣръ, уже начало этого торжественнаго гимна: «Gloriosi et famosi,» далѣе «celebrantes gaudeamus.» и „praedicantes habeamus“! Это прелестное благозвучіе, сохраненное до конца гимна, можетъ поразить всякое музыкальное ухо. Но и какъ композиторъ, авторъ обнаруживаетъ весь свой талантъ въ изобрѣтеніи мелодіи. Это пѣніе, ни текста, ни мелодіи котораго не найдено ни въ какой другой рукописи, отличается своею оригинальностію (достойно вниманія послѣдовательность квартъ и квинтъ при словахъ: «Gaudeamus» и «habeamus,» придающая мелодіи совершенно своеобразный отпечатокъ). Оно проникнуто такою возвышенностію, что, подобно чуднымъ звукамъ мелодій на слова: «Te Deum, Prefation, Gloria laus, Exultet и другихъ торжественныхъ пѣснопѣній Католической Церкви, давно признанныхъ за божественно-прекрасныя, – одинаково обладаетъ могуществомъ пробуждать въ сердцахъ чистыя и святыя чувства и потому вполнѣ заслуживаетъ быть поставленнымъ въ одномъ и томъ же ряду съ послѣдними» [14]).

По мѣрѣ того, какъ духовная драма удалялась отъ богослуженія и религіозной серьозности, въ нее сталъ все болѣе и болѣе проникать комическій элементъ, а музыка начала приближаться къ народной пѣснѣ. Комизмъ обнаруживается въ нѣкоторыхъ эпизодахъ духовной драмы, напримѣръ, въ торгующемся Іудѣ, купцахъ предлагавшихъ свой товаръ женщинамъ, шедшимъ ко Гробу Господня (мироносицамъ). Въ Пражскомъ музеѣ есть рукопись XIII в. заключающая въ себѣ эпизодъ съ торговцами масломъ, разработанный въ цѣлую пьесу [15]). Мелодія, которую поетъ одно изъ дѣйствующихъ лицъ упомянутаго произведенія, Ипокрасъ (Гиппократъ), предлагающій свое искусство толпѣ, помѣщена у Амброса (Ambros, Geschichte der Musik, II. S. 306).

Комизмъ въ высшей степени грубой формы, соотвѣтствующей низкой степени культурнаго развитія народной массы, обнаружился въ такъ называемыхъ дурацкихъ и ослиныхъ праздникахъ, упорно укоренившихся, несмотря на энергичные протесты благомыслящихъ людей. Дурацкіе праздники произошли изъ римскихъ сатурналій, чествовавшихъ воспоминаніе о первобытномъ состояніи людей, когда не было различія между сословіями. Во время сатурналій рабамъ предоставлялась свобода; они даже брали на себя роль господъ, а господа – роль рабовъ, которымъ прислуживали во время праздничныхъ пировъ. Сатурналіи соединялись съ праздниками въ честь новаго года, когда римляне надѣвали разныя страшныя и смѣшныя маски и переряжались.

Дурацкіе праздники состояли въ томъ, что выбирался при разныхъ смѣшныхъ церемоніяхъ «дурацкій епископъ» или „дурацкій папа,“ сопровождавшійся въ церковь процессіей, выдѣлывавшей множество непристойныхъ глупостей. Дурацкій папа или дурацкій епископъ служилъ обѣдню, во время которой присутствовавшіе прыгали, плясали и пѣли неприличныя пѣсни. На алтарѣ пировали, играли въ кости, въ кадило бросали старыя подошвы и разную дрянь, отчего церковь наполнялась зловоніемъ. Послѣ обѣдни присутствовавшіе безчинствовали въ церкви, оттуда шли по городу, позволяя себѣ разныя неприличныя выходки. Къ духовенству съ дурацкимъ папою или епископомъ во главѣ примыкали горожане, чтобы принять участіе въ этомъ увеселеніи.

Дурацкіе праздники возникли очень рано. Они упоминаются въ 633 году на Толедскомъ соборѣ, ихъ запретившемъ. Но несмотря на неоднократныя запрещенія, они продолжались до 1552 года.

Причина, вслѣдствіе которой дурацкіе праздники, такъ долго существовали, заключалась въ слѣдующихъ доводахъ ихъ сторонниковъ. „Наши праотцы, говорили защитники подобнаго рода увеселеній, между которыми были и великіе люди, дозволяли это празднество; почему же намъ оно будетъ запрещено? Мы его празднуемъ не серьезно, а въ шутку, чтобы повеселиться по старой привычкѣ и съ цѣлью дать глупости, врожденной всѣмъ людямъ

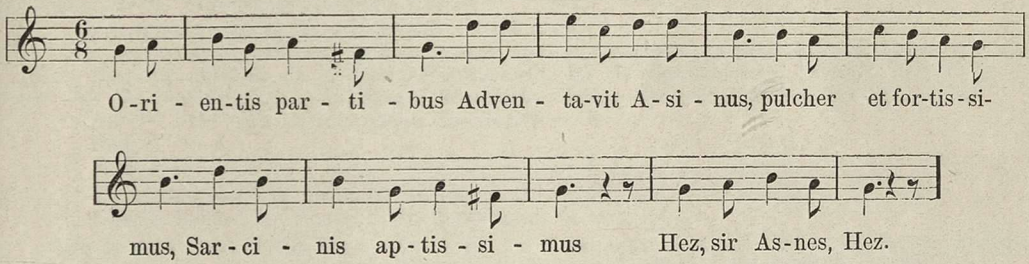
и ставшей какъ бы второй натурой, перебѣситься однажды въ годъ. Винныя бочки лопнули бы, если-бы по временамъ не открывались для доступа воздуху втулочныя дыры (Spundloch). Всѣ мы плохо набитыя бочки, и насъ разорвало бы отъ заключающагося въ насъ вина мудрости, если бы мы оставили его въ постоянномъ броженіи отъ умиленія и страха Божія. Нужно открыть этому вину доступъ воздуха, чтобы оно не испортилось. Мы нѣсколько дней дѣлаемъ глупости, чтобы потомъ съ бо́льшимъ усердіемъ возвратиться къ истинному богослуженію“ [16]).

Нѣкоторые теологи находили даже, что дурацкіе праздники угодны Богу.

Слѣды ослиныхъ праздниковъ, учрежденныхъ въ память бѣгства Пресвятой Дѣвы Маріи въ Египетъ замѣчаются уже въ 850 г. Эти праздники, подобно дурацкимъ, несмотря на запрещенія, существовали весьма долго.

Ослиные праздники заключались въ томъ, что самую красивую дѣвушку города наряжали и сажали на разукрашеннаго осла, давъ ей въ руки хорошенькаго мальчика. Въ сопровожденіи духовенства и народа она въѣзжала на ослѣ въ церковь и занимала мѣсто у алтаря. Во время обѣдни, которая служилась съ большою торжественностію, народъ подражалъ ослиному крику. Послѣ обѣдни, вмѣсто благословенія, священникъ трижды кричалъ по ослиному, а народъ ему вторилъ. Наконецъ въ честь осла пѣлась пѣсня, мелодію которой Лабордъ нашелъ въ одномъ манускриптѣ Парижской національной библіотеки. При словахъ: „Amen dicas Asine“ дрессированный оселъ становился на колѣни [17]).

Проза ослинаго праздника.



Это произведеніе заимствовано у Флегеля (Flögels Geschichte des Grotesk—Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Fr. W. Ebeling. Fünfte Auflage. S. 207). Въ нѣсколько измѣненномъ видѣ оно помѣщено у Фетиса (Fétis. Histoire générale de la musique, V. p. 130—131, 133).

Музыкальный элементъ дурацкихъ праздниковъ заключался въ народныхъ неприличныхъ пѣсняхъ и въ инструментальной музыкѣ, аккомпанировавшей пляскѣ [18]).

Музыка сопровождала и свѣтскія сценическія представленія. „Ранѣе XIII вѣка не встрѣчается свѣтской драмы въ собственномъ смыслѣ этого слова. Этого рода пьесы, сочиненныя труверами и исполнявшіяся свѣтскими актерами, вообще, написаны въ стихахъ. Онѣ имѣли большой успѣхъ. Самыя знаменитыя сочинены Адамомъ де ля Галь. Онѣ озаглавлены: „Li Jus Adam, ou Jeu de La Feuillée“, „Li Jus du Pélerin,“ Le Geus de Robins et de Marion.“ Адамъ де ля Галь былъ поэтъ, актеръ и музыкантъ,—три качества, соединявшіяся также въ творцахъ греческаго театра“ [19]). Пьеса „Robin et Marion“ была исполнена въ 1282 г. при дворѣ Роберта II Артуа въ Неаполѣ [20]).

Содержаніе пьесы Адама де ла Галь „Robin et Marion“ слѣдующее: Маріонъ разсказываетъ въ пѣсенкѣ, что ее любитъ Робенъ. Между тѣмъ является юнкеръ Оберъ и начинаетъ ухаживать за Маріонъ. Она проситъ его удалиться, говоря, что любитъ Робена. Въ отчаяніи юнкеръ Оберъ хочетъ утопиться. Является Робенъ и весело болтаетъ съ Маріонъ. Онъ отправляется къ своимъ друзьямъ, чтобы пригласить ихъ на свадьбу, и встрѣчается съ юнкеромъ Обероме, который раздумалъ топиться. У него улетѣлъ соколъ, котораго поймалъ Робенъ. Юнкеръ Оберъ затѣваетъ ссору, наноситъ ему удары и уводитъ Маріонъ, но раздосадованный несговорчивостію Маріонъ, добровольно возвращаетъ ее Робену, и вся пьеса кончается общимъ весельемъ.

Адамъ де ля Галь замѣчательный мелодистъ. Образчикомъ его мелодій можетъ служить пѣсня, которую Маріонъ поетъ въ вышеупомянутой пасторали. Эта мелодія вмѣстѣ съ приложеннымъ къ ней современнымъ аккомпанементомъ заимствована у Векерлена (Wekerlin. Echos du temps passé. Vol. I. p. 6—7) и помѣщена въ нотномъ приложеніи подъ № 28.

Адамъ де ля Галь сочинялъ не однѣ мелодіи, а писалъ также и гармоническую музыку. Но многоголосная музыка того времени (Адамъ де ля Галь родился въ Аррасѣ въ 1240 г., умеръ въ Неаполѣ въ 1287 г.) на нашъ слухъ еще весьма неблагозвучна. Мелодіи Адама де ля Галь много теряютъ отъ приданной имъ многоголосной обработки. Въ нотномъ приложеніи подъ № 29 помѣщенъ трехъ-голосный мотетъ Адама де ля Галь, имѣющій въ среднемъ голосѣ ту же мелодію, которая въ предыдущемъ примѣрѣ напечатана съ современнымъ аккомпанементомъ [2]).

Этотъ мотетъ Адама де ля Галь заимствованъ изъ книги E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles. Troisième partie, p. 71—72.

Многоголасная музыка, чтобы сдѣлаться благозвучной, должна была развиваться въ продолженіи нѣсколькихъ вѣковъ. Ея первоначальное состояніе вкратцѣ изложено въ слѣдующей главѣ.

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ VI ГЛАВѢ.

[1]) Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1861. II. S. 294.

Въ нѣкоторыхъ музыкально-драматическихъ произведеніяхъ, напримѣръ, въ Marienklage („Плачъ Маріи“) замѣчается вліяніе мейстерзингеровъ. Моне по поводу одного „Плача Маріи“ пишетъ: „Самый стихотворный размѣръ этихъ строфъ доказываетъ, что они имѣли не церковную мелодію, а пѣсню мейстерзингеровъ,—намекъ, свидѣтельствующій о пѣніи мейстерзингеровъ, представлявшемъ нѣчто среднее между легкостію народной пѣсни и серьезностію хорала. (Mone, Schauspiele des Mittelalters aus Handschriften herausgegeben und erklärt“. Karlsruhe 1846. I, S. 27).

[2]) Fètis. Histoire générale de la musique, Paris. 1876 V, p. 106, 107. Schubiger. Musikalische Spicilegien, Berlin. 1876 S. 3.

[3]) Н. Петровъ. Старинный южно-русскій театръ и въ частности вертепъ. „Кіевская Старина“. 1882 г. Декабрь. Стр. 439.

Весьма интересныя свѣдѣнія сообщаетъ Гр. П. Галаганъ: „Малорусскій „Вертепъ“ или Вертепная Рождественская Драма. Объяснительный текстъ съ нотами и рисункомъ ящика для представленія“. (Изъ Октябрской книжки „Кіевской Старины“ 1882 г.).

Приложенная музыка принадлежитъ XVIII вѣку.

Для изученія музыки въ средневѣковой драмѣ западной Европы могутъ служить: Félix Clément, Histoire générale de la musique religieuse. E. de Coussemaker, Drames liturgiques du moyen âge. Anselm Schubiger, Ueber das liturgische Drama (см. его Musikalische Spicilegien).

[4]) Anselm Schubiger. Musikalische Spicilegien S. 4.

[5]) Ibid. S. 3—4.

[6]) Ibid. S. 7.

[7]) E. de Coussemaker. Drames liturgiques du moyen âge. Introduction, p. VIIj—IX

[8]) Anselm Schubiger. Musikalische Spicilegien. S. 6.

По поводу драматическихъ произведеній на сюжеты изъ жизни святыхъ Шубигеръ пишетъ: „Здѣсь и поэзія, и мелодіи замѣтно обнаруживаютъ болѣе свободы. По большей части подобныя представленія давались подъ открытымъ небомъ и соединялись съ праздничными процессіями. При этомъ, какъ ясно видно изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ, на декорацію обращено должное вниманіе“ (Ibid S. 11).

[9]) E. de Coussemaker. Drames liturgiques du moyen âge. Introduction, p. X—XVj.

[10]) Anselm Schubiger. Musikalische Spicilegien. S. 5.

Фетисъ также утверждаетъ, что въ литургическихъ драмахъ весь текстъ былъ положенъ на музыку. (Fètis. Histoire général de la musique, Paris. 1876 V, p. 112).

Иначе было, по мнѣнію Фетиса, въ мистеріяхъ, миракляхъ и мораляхъ. „Литургическая драма на латинскомъ языкѣ, пишетъ названный историкъ, относится въ нѣкоторыхъ сочиненіяхъ къ XIII-ому вѣку. Мы доказали, какъ ея существованіе, такъ и поэтическій характеръ, начиная съ IX вѣка. Напротивъ, она исчезаетъ въ ту эпоху, въ которую, по мнѣнію нѣкоторыхъ, лишь только возникаетъ. Тогда ей наслѣдовала драма на простомъ народномъ языкѣ, которая также брала свои сюжеты изъ новаго завѣта и жизни святыхъ. Въ то время, когда возникли такія драмы подъ названіемъ мираклей, мистерій и моралей, рождались комедія и фарсъ. Въ миракляхъ и мистеріяхъ музыка употреблялась, но она не была сплошная, какъ въ литургической драмѣ“. (Ibid. V. p. 134).

Далѣе Фетисъ пишетъ: „Миракли XIII и XIV вв. почти всѣ написаны въ честь Богородицы. Большая часть ихъ имѣетъ заглавіе: Miracle de Nostre—Dame. Въ нихъ дѣйствующія лица говорили; лишь одна или двѣ пьесы, входившія въ ихъ составъ и называвшіяся rondels (или rondiaux), пѣлись“. (Ibid. V. p. 135).

Впрочемъ, иногда и въ мистеріяхъ была музыка сплошная, напр. въ мистеріи о Мудрыхъ и неразумныхъ дѣвахъ, упоминаемой Фетисомъ. (Ibid. V, p. 134).

Мистеріи происходятъ отъ слово ministerium (обрядъ). Онѣ первоначально были въ тѣсной связи съ церковнымъ обрядомъ, каковы напр. рождественскія и пасхальныя мистеріи. Миракли или мистеріи чудесъ посвящались прославленію жизни, дѣяній и чудесъ святыхъ, наиболѣе чтимыхъ народомъ. Въ мораляхъ подъ аллегорическими именами олицетворялись отвлеченныя понятія и нравственныя правила, напримѣръ, милосердіе, любовь, гнѣвъ, жестокость и пр. (Ср. Петровъ. Старинный южно-русскій театръ и въ частности вертепъ. Кіевская старина. 1882 г. Декабрь. Стр. 442).

[11]) Anselm Schubiger. Musikalische Spicilegien. S. 42 Ср. E. de Coussemaker. Drames liturgiques du moyen âge, p. XV—XVj, 76—77, 326.

Куссемакеръ думаетъ, что когда возникла многоголосная музыка, она стала употребляться и въ литургическихъ драмахъ. „Что касается до гармоніи, пишетъ Куссемакеръ, то она нашла мѣсто и тамъ". „Хотя манускрипты не всегда ее воспроизводятъ, но отъ этого ея употребленіе въ литургическихъ драмахъ не становится менѣе достовѣрнымъ. Композиторы того времени были слишкомъ чутки къ этой новизнѣ, чтобы не воспользоваться столь благопріятнымъ случаемъ для ея употребленія". (Ibid. p. XVj. Ср. стр. XV, 323—326).

[12]) Anselm Schubiger. Musikalische Spicilegien. S. 24, 26.

[13]) Ibid. S. 26—27.

[14]) Ibid. S. 27—28.

[15]) Ambros. Geschichte der Musik. II. S. 305.

[16]) Flögels Geschichte des Grotesk—Komischen bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Fr. W. Ebeling. Fünfte Auflage. Leipzig. 1888 S. 204.

Дурацкій праздникъ назывался по французски Fête des fous или Fête des Sous — Diacres (отъ французскаго слова soûl—пьяный) (Ibid. S. 203).

[17]) Свѣдѣніе о дурацкихъ и ослиныхъ праздникахъ заимствованы изъ той же книги Флёгеля, см. стр. 201—207.

[18]) Fétis. Histoire générale de la musique, V, p. 125, 127. На дурацкихъ празднествахъ исполнялась также Проза ослинаго праздника. (Ibid. V, p. 133).

[19]) E. de Coussemaker. Histoire de l'harmonie au moyen âge. p. 140. Упомянутый авторъ называетъ «Le jeu de Robin et de Marion» «прелестною пасторалью, которую, такъ сказать, можно считать началомъ комической оперы» (См. E. de Coussemaker. L'art harmonique aux XII et XIV siècles p. 87). Названный авторъ издалъ произведенія Adam de la Hale въ 1872. (Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Hale).

[20]) Съ этимъ произведеніемъ ознакомилась парижская публика въ одномъ изъ историческихъ концертовъ (3 іюня 1846), дававшихся Іосифомъ Наполеономъ Ней (prince de Moskowa). См. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhundere. Leipzig. 1882. I. S. 36.

[21]) Пѣсня Marion въ сборникѣ Векерлена названа «Rondel». Трехъ-голосное сочиненіе на туже тему Куссемакеръ считаетъ мотетомъ. «Хотя этотъ мотетъ, пишетъ Куссемакеръ, и не включенъ въ сочиненія Адама де ля Галь, переписанныя въ манускриптѣ de la Vallière, но нѣтъ никакого основанія сомнѣваться въ томъ, что названное произведеніе написано знаменитымъ артезіанскимъ трувромъ». (E. de Coussemaker. L'art harmonique aus XII et XIII siècles, p. 284).

Въ манускриптѣ Монпелье есть мотетъ Адама де ля Галь, не встрѣчающійся въ манускриптѣ de la Vallière. Это тотъ мотетъ, въ которомъ одинъ изъ голосовъ поетъ прелестную народную пѣсню: «Robin m'aime, Robin m'a», встрѣчающуюся въ «Le jeu de Robin et de Marion» того же трувера. Верхній голосъ поетъ: «Mout me fut grief etc.», а теноръ «Portare». Мелодія и текстъ нѣсколько отличаются отъ манускрипта de La Vallière (Ibid. p. 194). По поводу этого отличія Куссемакеръ замѣчаетъ: «Въ прекрасной пасторали Адама де ля Галь «Le jeu de Robin et de Marion», которую можно считать почти за начало комической оперы, есть настоящая народная пѣсня».

Далѣе Куссемакеръ продолжаетъ: «Манускриптъ Монпелье содержитъ трехъ-голосное сочиненіе, въ которомъ эта пѣсня имѣетъ значеніе первой партіи».

«Изъ сравненія этихъ двухъ пѣсенъ ясно видно, что пѣсня манускрипта la Vallière есть примитивная форма и ея измѣненія въ манускриптѣ Монпелье сдѣланы для того, чтобы эта пѣсня согласовалась съ другими голосами». (Ibid. p. 87—88).

Изъ сравненія этихъ двухъ варіантовъ одной и той же мелодіи оказывается, что главныя измѣненія встрѣчаются въ 3, 6, 7, 18, 20, 21, 27, 30, 31 тактахъ.

По поводу мелодической красоты и гармоническаго безобразія музыки Адама де ля Галь Амбросъ пишетъ, что гдѣ въ Адамѣ де ля Галь кончается поэтъ, импровизаторъ и счастливый природный геній, появляется антиподъ всякой красоты» (Ambros. geschichte des Musik II. S. 341).

Есть основаніе полагать, что Adam de la Hale пользовался народными мелодіями. См. julien Tiersot. Histoire de la chanson populaire en France. Paris, 1889, p. 79.

Наоборотъ, Мейенрейсъ указываетъ на то, что мелодіи Адама де ля Галь проникли въ народъ, который поетъ ихъ до сихъ поръ. (Richard Meienreis. Adam de le Hale's Spiel «Robin und Marion». München. 1893. S. 12. 100, 101).

Мейенрейсъ считаетъ, что настоящее имя упомянутаго трувера было — Adam de le Hale. (Ibid. S. 8). Въ этой диссертаціи помѣщенъ переводъ «Robin et Marion» на нѣмецкій языкъ съ мелодіями, на которыя пѣлся текстъ. Кромѣ «Robin et Marion», въ названной брошюрѣ читатель найдетъ и другія музыкальныя произведенія Адама де ля Галь, какъ одноголосныя такъ и многоголосныя.

ГЛАВА VII.

Начало многоголосной музыки.

Начало многоголосной музыки до сихъ поръ не вполнѣ выяснено. Греки подъ словомъ «гармонія» понимали послѣдовательное распредѣленіе звуковъ по высотѣ[1]). Хотя это слово у грековъ означало не аккордовую музыку, тѣмъ не менѣе названному народу были извѣстны одновременныя звуковыя сочетанія. Пѣніе въ унисонахъ греки называли «гомофоніей», — въ октавахъ «антифоніей», созвучія изъ кварть и квинтъ «парафоніей»[2]). «Но, пишетъ Куссемакеръ, вслѣдствіе причинъ, зависящихъ отъ общаго устройства греческой музыки и отъ существеннаго различія между ея системой и нашей, употребленіе одновременныхъ созвучій всегда должно было быть ограниченнымъ и, кажется, такъ и было на самомъ дѣлѣ Греческая звуковая скала хотя и не безусловно исключала послѣдовательное употребленіе гармоніи, но все таки не благопріятствовала послѣдней»[3]).

Въ средніе вѣка, начиная съ VI столѣтія, нѣкоторые писатели упоминаютъ о одновременныхъ созвучіяхъ[4]). Но первый, кто далъ намъ ясное и опредѣленное понятіе о томъ, какова была многоголосная музыка во времена ея возникновенія, былъ Гукбальдъ, монахъ Санктъ-Аманскаго монастыря близъ Турнэ (Tournay) во Фландріи, умершій въ 930 или 932 г.[5]).

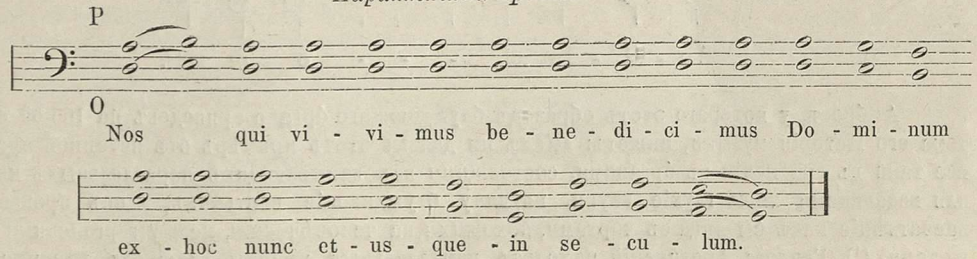
Единовременныя созвучія назывались діафоніей и органомъ. Куссемакеръ пишетъ, что «органъ и діафонія» въ IX и X вѣкахъ обозначали то, что мы теперь называемъ гармоніей»[6]). Главная мелодія называлась «vox principalis», а присоединенный къ ней другой голосъ — «vox organalis» или просто «organalis»[7]).

Органы были: a) параллельные и b) блуждающіе.

a) Параллельный органъ могъ состоять изъ параллельныхъ октавъ, кварть, квинтъ и включать въ себѣ два, три, четыре и пять голосовъ[8]).

Примѣры разныхъ параллельныхъ органовъ, въ систематическомъ порядкѣ, читатель можетъ найти у Куссемакера (E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge. p. 15—17). Здѣсь можетъ быть помѣщенъ лишь слѣдующій параллельный органъ, состоящій изъ ряда чистыхъ квинтъ[9]).

Параллельный органъ.

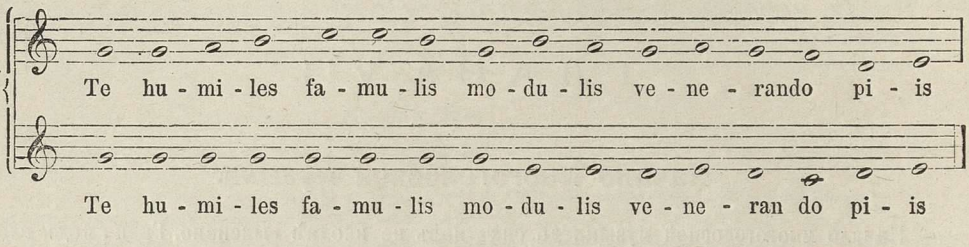


Этотъ примѣръ заимствованъ у Куссемакера (E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 15).

b) Органъ блуждающій былъ сначала двухъ-голосный[10]). Онъ состоялъ изъ разныхъ, интерваловъ и допускалъ всѣ три рода голосоведенія: a) движеніе обоихъ голосовъ вверхъ и внизъ (прямое голосоведеніе); b) движеніе одного голоса вверхъ, а другого внизъ (противуположное голосоведеніе); c) движеніе только одного голоса вверхъ или внизъ при стояніи другого голоса на одной и той же нотѣ (боковое или косвенное голосоведеніе[11]).

Образчикомъ блуждающаго органа можетъ служить слѣдующій примѣръ, заимствованный у Куссемакера (E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 22).

Блуждающій органъ.

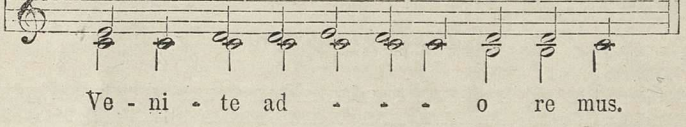


На нашъ слухъ и органъ параллельный, и органъ блуждающій производятъ одинаково непріятное впечатлѣніе. Но для дальнѣйшаго развитія многоголосной музыки особенное значеніе имѣлъ послѣдній. Въ немъ встрѣчаются не только квинты и кварты, употреблявшіяся въ параллельномъ органѣ, но и терціи, и даже секунды. Оттого, благодаря блуждающему органу, слухъ могъ убѣдиться въ благозвучіи первой и прекрасномъ эффектѣ второй, незамѣтно проскальзывающей при постепечномъ голосоведеніи между двумя консонансами, въ качествѣ такъ называемой въ теоріи «проходящей поты». «Благодаря блуждающему органу, пишетъ Куссемакеръ, музыка покинула безплодную и монотонную послѣдовательность одинаковыхъ интерваловъ. Блуждающій органъ открылъ путь къ многоголоснымъ комбинаціямъ, поднявшимъ гармонію до занимаемой ею теперь научной высоты»[12]).

Блуждающій органъ сталъ постепенно вытѣснять параллельный. Гвидонъ Аретинскій (Гвидо изъ Ареццо), жившій въ XI-омъ вѣкѣ, преимущественно обращалъ вниманіе на блуждающій органъ[13]).

Одинъ изъ примѣровъ блуждающаго органа, приводимыхъ Гвидономъ Аретинскимъ, заслуживаетъ особеннаго вниманія. Этотъ образецъ состоитъ изъ унисоновъ, проходящихъ секундъ и терцій. Весьма замѣчательно его заключеніе: предпослѣдній интервалъ есть терція, въ составъ которой вошли оба вводные тона, разрѣшающіеся въ тоническій унисонъ. Такимъ образомъ получается одно изъ наиболѣе удовлетворительныхъ заключеній, вошедшихъ и въ современную гармонію.

Блуждающій органъ у Гвидона Аретинскаго.

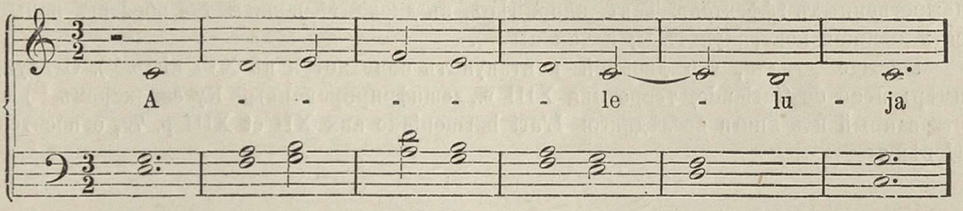


Амбросъ, у котораго этотъ образецъ блуждающаго органа приведенъ на 165-ой стр. II тома его Исторіи музыки, пишетъ: «Какъ ни далекъ этотъ примѣръ отъ истинной красоты, все таки въ сравненіи съ органами, состоящими изъ завывающихъ параллельныхъ квинтъ, или издающими лишь глухіе звуки, наудачу блуждающіе впотьмахъ, — онъ производитъ впечатлѣніе какъ бы лица съ чертами, похожими на человѣческія, между горгонскими чудовищами»[14]). Гвидонъ Аретинскій находитъ параллельныя квинты слишкомъ рѣзкими. Онъ предпочитаетъ кварты[15]), которыя однако намъ кажутся одинаково неблагозвучными при ихъ параллельномъ движеніи въ двухъ-голосномъ складѣ.

Рѣзкій эффектъ параллельныхъ квартъ значительно смягчается присоединеніемъ къ нимъ нижнихъ терцій. Такого рода созвучія называются въ современной гармоніи секстаккордами, цѣлый рядъ которыхъ употреблялся еще въ средніе вѣка, подъ названіемъ фобурдона. Послѣдній состоялъ изъ трезвучій, нижніе тоны которыхъ исполнялись октавой выше. Оттого вмѣсто трезвучій появлялся рядъ секстаккордовъ (т. е. квартъ съ нижними

терціями). Названіе фо-бурдона т. е. фальшиваго баса объясняется тѣмъ, что басовый голосъ исполнялся октавой выше, вслѣдствіе чего нижнимъ голосомъ оказывался не басъ, а средній голосъ (не настоящій, фальшивый басъ [16]). Образчикомъ фо-бурдона можетъ служить слѣдующій примѣръ, заимствованный у Наумана (Naumann, Illustrirte Musikgeschichte I S. 261), относящаго это произведеніе къ XIII вѣку.

Фо-бурдонъ.



Рейсманъ думаетъ, что въ фо-бурдонѣ дѣлались самые ранніе опыты въ имитаціяхъ и и канонахъ [17]).

Параллельный и блуждающій органы и фо-бурдонъ представляютъ соединеніе голосовъ, лишенныхъ самостоятельности. Она все болѣе и болѣе обнаруживается въ такъ называемомъ дискантѣ. [18]

Самостоятельность голосовъ достигалась: а) противуположнымъ голосоведеніемъ; b) разнообразными по своему ритмическому достоинству нотами въ каждомъ голосѣ полифоническаго произведенія [19]); с) соединеніемъ въ одно двухъ-голосное или многоголосное сочиненіе независимо другъ отъ друга сочиненныхъ пѣсенъ со своими текстами [20]). (Примѣромъ полифоническаго произведенія съ разными текстами можетъ служить мотетъ Адама де ля Галь, помѣщенный въ нотномъ приложеніи подъ № 29)

Дискантъ писался на данную тему. Композиторъ или присоединялъ къ ней другой голосъ собственнаго сочиненія, или лишь прилаживалъ къ ней другую самостоятельную мелодію. [21]).

Такой же способъ практиковался не только при двухъ-голосномъ сложеніи, но и при соединеніи бо́льшаго числа голосовъ въ одно цѣлое [22]).

Стремленіе къ бо́льшей самостоятельности голосовъ въ дискантѣ не сдѣлало его благозвучнѣе о́ргана параллельнаго и блуждающаго. Неблагозвучіе дисканта объясняется между прочимъ тѣмъ, что мелодіи, основанныя на современныхъ тональностяхъ (на мажорныхъ и минорныхъ гаммахъ), композиторы облекали въ гармонію, зиждившуюся на принципахъ церковныхъ ладовъ. [23]).

Кромѣ того, насъ непріятно поражаетъ въ дискантѣ неправильное голосоведеніе (параллельные унисоны, кварты и квинты), боязливое употребленіе терціи и странныя послѣдовательности звуковыхъ сочетаній. Но, можетъ быть, для слуха людей того времени дискантъ казался благозвучнымъ. Человѣческій слухъ съ теченіемъ времени измѣняется и различно оцѣниваетъ звуковыя сочетанія [24]).

Примѣръ дисканта помѣщенъ въ нотномъ приложеніи подъ № 30. Это произведеніе заимствовано у Куссемакера (E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. XXJ, № 22). Оно представляетъ древнѣйшій памятникъ дисканта и относится къ XI или къ началу XII вѣка. [25]).

Въ этомъ дискантѣ замѣтно стремленіе голосовъ къ противуположному направленію.

Двухъ-голосныя сочиненія того времени назывались дублями, трехъ-голосныя триплями. Примѣромъ трипля можетъ служить вышеупомянутой мотетъ Адама де ля Галь, помѣщенный въ нотномъ приложеніи подъ № 29. Четырехъ-голосныя сочиненія назывались квадруплями [26]).

Примѣръ квадрупля, имѣющаго своимъ авторомъ Перотэна (Perotin), прозваннаго Великимъ и жившимъ въ XII вѣкѣ, помѣщенъ въ нотномъ приложеніи подъ № 31.

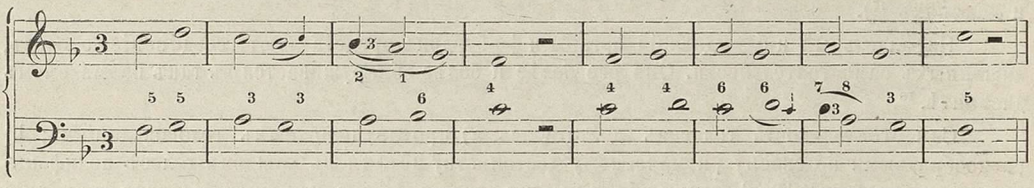
Это произведеніе заимствовано у Куссемакера (E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles. Troisième partie. Monuments. № 42, p. 100).

Этотъ квадрупль есть древнѣйшій изъ упоминаемыхъ четырехъ-голосныхъ сочиненій того времени [27]). Въ немъ еще встрѣчается нѣсколько параллельныхъ квинтъ, непріятный эффектъ которыхъ авторъ тщетно «старается парализовать противоположнымъ голосоведеніемъ.» Тѣмъ не менѣе это произведеніе пользовалось большимъ успѣхомъ [28]).

Хотя дискантъ не достигнулъ степени благозвучія, способной удовлетворить требованіямъ современнаго слуха, все таки въ названной формѣ многоголосной музыки замѣтны зародыши всѣхъ элементовъ контрапункта, которыми полифонія достигаетъ своихъ художественныхъ эффектовъ. Такъ, напримѣръ, въ дискантѣ попадаются образцы попытокъ писать двойной контрапунктъ [29]) и каноны [30]).

Прежде думали, что двойной контапунктъ появляется въ XVI вѣкѣ [31]). Слѣдующій примѣръ Jean de Garlande, теоретика XIII в., дешифрированный Куссемакеромъ [32]) и заимствованный изъ книги послѣдняго: L'art harmonique aux XII et XIII p. 79, относится къ XIII вѣку.

Двойной контрапунктъ Jean de Garlande (XIII в.).



Къ XIII же вѣку относится замѣчательное для такой ранней эпохи шести голосное сочиненіе на одну англо-санксонскую пѣсню, въ которомъ четыре верхніе голоса канонически имитируютъ другъ другу. Къ этимъ четыремъ голосамъ прибавлены два нижніе, которые въ свою очередь написаны канонически. Это произведеніе находится въ одной древней рукописи, хранящейся въ британскомъ музеѣ.

Факсимиле этого произведенія приложено къ первому тому книги Чеппелля (W. Chappell, Popular music of the olden time). Этотъ канонъ помѣщенъ въ книгѣ Гаукинса (Haukins. General history of the science and practice of music.).

На 93 стр. II тома этой книги упомянутое произведеніе напечатано въ своемъ оригинальномъ видѣ (мензуральная нотація), а на 96—100—современной нотаціей

Этотъ канонъ можно найти также у Бёрнея (Burney, A general history of music; II, p. 407—411), у Куссемакера (E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siécles № 20, p. 54—56) и у G. Grove, A dictionary of music and musicians, Vol. III, p. 766—867.

Упомянутое произведеніе помѣщено въ нотномъ приложеніи подъ № 32.

Гаукинсъ относитъ этотъ канонъ къ XV вѣку, а Бёрней считаетъ его за образчикъ музыки XIV или XV вѣка [33]). Но Чеппель доказалъ, что это произведеніе принадлежитъ XIII вѣку [34]).

Оно имѣетъ народную мелодію въ качествѣ основной темы.

„Главное достоинство этой пѣсни, пишетъ Чеппель, заключается въ соотвѣтствіи между веселымъ и пасторальнымъ характеромъ словъ и музыки. Превосходство послѣдней, мнѣ кажется, обязано національной пѣснѣ, выбранной, согласно обычаю того времени, основой для гармоніи, и тому, что это сочиненіе не совсѣмъ схоластическое“ [35]).

О гармоніи упомянутаго сочиненія Куссемакеръ дѣлаетъ слѣдующія замѣчанія: „Въ этомъ канонѣ видно употребленіе терціи и сексты, избѣгнуть которыхъ было бы трудно при соединеніи такого большого количества голосовъ. Впрочемъ, это дозволялось въ сочиненіяхъ, состоявшихъ болѣе, чѣмъ изъ трехъ голосовъ. Вѣроятно, благодаря подобнымъ произведеніямъ, мало по малу эти интервалы были причислены къ консонансамъ“ [36]).

„У этого канона, пишетъ далѣе Куссемакеръ, двѣ строки текста: первая заключаетъ въ себѣ англо-санксонскую пѣсню пастушескаго содержанія; вторая—нѣчто въ родѣ латинской секвенціи. Англо-саксонскія слова, представляющія оригинальный текстъ композиціи, доказываютъ, по нашему мнѣнію, что авторъ былъ англійскій дискантистъ. Латинскія слова, вѣроятно, свидѣтельствуютъ о томъ, что это сочиненіе исполнялось въ церкви. Съ музыкальной точки зрѣнія оно можетъ считаться за одно изъ самыхъ замѣчательныхъ той эпохи.

Мелодія граціозна и легка, ритмъ простъ и правиленъ. Гармонія полна и содержитъ въ себѣ мало квинтовыхъ послѣдовательностей. Вилльямъ Чеппелль доказалъ, что нѣсколькими незначительными измѣненіями можно изъ этой пьесы сдѣлать очаровательное сочиненіе, прослушать которое не откажется никакое современное ухо“ [37]). № 33 нотнаго приложенія есть мелодія „Sumer is icumen in,“ гармонизированная Макфарреномъ (Macfarren) и заимствованная у Чеппелля ([38]) (W. Chappell. Popular Music of the olden time I, p. 24).

Во времена дисканта существовали разныя формы полифонической музыки, но онѣ весьма неясны. Читатель, желающій познакомиться съ ними подробно, найдетъ ихъ описанія и примѣры у Куссемакера (Histoire de l'harmonie au moyen âge. L'art harmonique aux XII et XIII siècles).

Тѣсныя границы этой краткой хрестоматіи допустили помѣстить здѣсь лишь образецъ мотета (см. № 29 нотнаго приложенія) и рондо (см. № 34 нотнаго приложенія).

Значеніе слова „мотетъ“ довольно неопредѣленное. Этотъ терминъ иногда обозначаетъ голосъ надъ теноромъ, а также и особый родъ композиціи [39]).

„Въ наше время, пишетъ Куссемакеръ, подъ словомъ мотетъ разумѣется музыкальное произведеніе на религіозныя слова, предназначенное для исполненія въ церкви. .Въ XIII вѣкѣ мотетомъ называлось гармоническое сочиненіе въ два, три и четыре, чаще всего въ три голоса, обыкновенно имѣющее въ тенорѣ отрывокъ григоріанской мелодіи, а иногда народной пѣсни. Съ этой темой должны были согласоваться остальные голоса, смотря потому или теноръ, или какой нибудь другой изъ голосовъ служилъ гармонической основой“ [40]).

Мотетъ былъ любимѣйшимъ сочиненіемъ того времени. Главная характеристическая черта этой формы заключалась въ соединеніи различныхъ мелодій въ одно цѣлое [41]). Разныя мелодіи, входившія въ составъ мотетовъ, сохраняли свои тексты [42]).

„Весьма вѣроятно, пишетъ Куссемакеръ, что слова каждаго голоса, по принципу, хотя были разныя, но находились въ извѣстной связи между собой и только впослѣдствіи стали допускаться тексты, имѣвшіе мало связи между собой, а иногда вовсе ея не имѣвшіе“ [43]).

„Мотетъ, по понятію музыканта, кажется, былъ сочиненіемъ, сообщавшимъ особое значеніе каждому изъ голосовъ, соединеніе которыхъ въ одно гармоническое цѣлое должно было давать въ результатѣ нѣчто подобное тому, что современнымъ артистамъ иногда удается произвести въ нѣкоторыхъ оперныхъ тріо, квартетахъ и хорахъ. Эта идея, иногда удачно выполняемая лишь развитыми средствами современной гармоніи, вѣроятно, руководила вначалѣ изобрѣтеніемъ мотета. Но очевидно, что эта идея едва ли была осуществима при ограниченныхъ средствахъ, доступныхъ композиторамъ XIII вѣка. Тѣмъ не менѣе они пытались ее реализовать и съ ихъ точки зрѣнія не безуспѣшно, часто даже съ большимъ искусствомъ. Одновременное пѣніе нѣсколькихъ голосовъ на разныя слова кажется съ перваго взгляда чѣмъ то очень страннымъ. Оттого сочиненія такого рода были предметомъ строгой критики, въ особенности тѣ изъ нихъ, которыя предназначались для исполненія въ церквахъ. Тѣмъ не менѣе онѣ становятся понятны при ближайшемъ знакомствѣ съ ними. Въ сущности мотеты не болѣе странны, чѣмъ нѣкоторые дуэты, тріо и квартеты современныхъ оперъ» [44]).

На мотетахъ особенно ясно можно понять путь, по которому развивалась многоголосная музыка. До нея существовала только мелодія. Многолосныя произведенія явились результатомъ попытокъ исполнять одновременно двѣ или болѣе мелодій. Вѣроятно, слухъ людей того времени болѣе обращалъ вниманіе на мелодіи каждаго голоса въ отдѣльности, чѣмъ на одновременныя сочетанія звуковъ. Аккорды стали привлекать вниманія слушателей впослѣдствіи и теперь почти окончательно его поглощаютъ. Сами же они явились результатомъ попытокъ соединять двѣ или болѣе мелодій въ одно цѣлое. Куссемакеръ пишетъ, что композиторы того времени „вовсе не имѣли въ виду создавать гармоническое цѣлое послѣдовательностію аккордовъ, имѣющихъ между собою связь; ихъ цѣль заключалась въ исполненіи нѣсколькихъ мелодій заразъ, безъ вниманія къ гармоническому сочетанію, которое могло явиться результатомъ такого ансамбля. Композиторы могли обнаружить свой талантъ не гармоническими комбинаціями, а изобрѣтеніемъ мелодій, могущихъ подчиняться требованіямъ гармоніи“ [45]).

Мотеты въ первоначальномъ смыслѣ, въ которомъ они понимались дискантистами, были весьма распространены въ продолженіе XII, XIII и XIV вѣковъ. Въ XV вѣкѣ они исчезаютъ [46]). Затѣмъ возникаютъ мотеты въ позднѣйшемъ смыслѣ.

Образчиками первыхъ можетъ служить мотетъ Адама де ля Галь (см. № 29 нот. прил.), а вторыхъ мотетъ Галлуса на слова „Media vita in morte sumus“ (см. № 20 нот. прил.).

Рондо (rondellus), по мнѣнію Вальтера Одингтона (Walter Odington), теоретика XIII вѣка, есть родъ дисканта, со словами или безъ нихъ, съ мелодіей, поперемѣнно повторяющеюся всѣми голосами [47]).

Но это опредѣленіе не согласуется съ рондо Адама де ля Галь. Примѣромъ этого рода полифонической музыки можетъ служить произведеніе названнаго композитора, помѣщенное въ нотномъ приложеніи подъ № 34.

Это произведеніе заимствовано у Куссемакера (E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles p. 119) [48]).

«Рондо артезіанскаго Трувера, пишетъ Куссемакеръ, которыхъ подъ заглавіемъ «li Rondel Adam» 16-ть въ манускриптѣ de la Vallière (въ Парижской библіотекѣ) написаны для трехъ голосовъ, поющихъ одни и тѣ же слова. Для рондо служила темою мелодія, сочиненная самимъ композиторомъ, или заимствованная народная пѣсня. Ни въ одномъ изъ рондо Адама де ля Галь нѣтъ въ тенорѣ темы, составленной изъ фрагмента григоріанской мелодіи» [49]).

По поводу неопредѣленности формъ начала полифонической музыки Фетисъ пишетъ: „Объясненія теоретиковъ того времени всегда недостаточны и не ясны. По правдѣ сказать, формы этихъ дискантовъ такъ мало отличаются другъ отъ друга, что подъ разными именами были лишь однѣ и тѣ же, за исключеніемъ, можетъ быть, лишь одного рондо, у котораго въ нѣкоторыхъ рукописяхъ одни и тѣ же слова въ разныхъ голосахъ, а въ манускриптѣ Монпелье является съ двумя темами, положенными на французскія слова и съ теноромъ, поющимъ латинскій текстъ. Но это именно и есть форма мотета. Въ этомъ случаѣ, какъ и во всей музыкѣ, дискантисты умѣли дѣлать лишь всегда одно и то же» [50]).

Фетисъ произнесъ суровый приговоръ всей полифонической музыки эпохи дисканта. Названный писатель удивляется, что тогда не нашлось человѣка, который сказалъ бы дискантистамъ: «Если у васъ нѣтъ генія, и вы не умѣете сочинять, то по крайней мѣрѣ у васъ долженъ былъ бы быть тонкій слухъ. Дѣло не въ томъ, чтобы создавать образцовыя произведенія; ограничивайтесь тѣмъ, чтобы не портить народныхъ мелодій, и если вы пишете трипли, квадрупли, сопровождайте темы самыми простыми консонансами: терціей, квинтой и октавой“ [51]).

Въ заключеніе своихъ словъ Фетисъ указываетъ на „Alta Trinita beata“, какъ на образецъ простой, но благозвучной музыки. Фетисъ утверждаетъ, что „упомянутое произведеніе исполнялось во Флоренціи въ XIV вѣкѣ. Рукописный экземпляръ «Alta Trinita beata», на которомъ обозначено 11-е ноября 1336 года, находится во Флоренціи, въ библіотекѣ Мальябекки (Magliabecchi) [52]).

„Alta Trinita beata“ возбуждаетъ сомнѣніе, что ея гармонизація принадлежитъ XIV вѣку. У Векерлэна (Wekerlin, Echos du temps passé. Vol. p. 14—15) это произведеніе отнесено къ XV вѣку. Оно помѣщено въ нотномъ приложеніи подъ № 35.

Благозвучіе многоголосной музыки явилось плодомъ долгихъ какофоническихъ блужданій. Полифоническая техника окрѣпла лишь благодаря многочисленнымъ опытамъ надъ единовременными созвучіями, некрасивыми съ эстетической точки зрѣнія, но необходимыми въ смыслѣ упражненія и изощренія композиторскихъ способностей и потому весьма любопытныхъ для объективнаго изслѣдователя, интересующагося лишь одной исторической истиной.

О полифоніи первой половины XIV вѣка можно составить себѣ понятіе по рондо Лекюреля (Jeannot или Johannot Lescurel), которое помѣщено въ аллегорическомъ и сатирическомъ романѣ Фовель (roman de Fauvel). Рондо (rondel) Лекюреля напечатано въ нотномъ приложеніи подъ № 36 (см. Fétis, Histoire générale de la musique. V, p. 292—293).

«Въ этомъ рондо, пишетъ Фетисъ, нѣтъ абсолютной истины гармоническихъ отношеній; но если кое гдѣ и встрѣчается нѣсколько параллельныхъ квинтъ, октавъ и унисоновъ, то онѣ образуются незначительными нотами и не противорѣчатъ тональности. Наконецъ, въ этомъ произведеніи нѣтъ ужасныхъ диссонансовъ безъ разрѣшенія, употреблявшихся ранѣе“ [53]).

Для изученія полифонической музыки XIV вѣка могутъ служить также:

1) Произведеніе Машо, мелодія котораго съ современнымъ аккомпаниментомъ помѣщена у Векерлина. (Wekerlin, Echos du temps passé, Vol. I, p. 10—11); Машо, талантливый творецъ мелодій, былъ гораздо менѣе удачный гармонистъ, что доказываетъ

2) отрывокъ изъ мессы того же композитора (R. G. Kiesewetter. Geschichte der europeisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Zweite Ausgabe. Beilagen № 2, S. III) и

3) трехъ-голосная пѣсня (R. G. Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Musikalische Beilagen. № 14, S. 7).

4) Трехъ-голосная пѣсня Іоанна Флорентійскаго (Johannes Florentinus), помѣщенная у Фетиса (Fetis, Histoire générale de la musique, V. p. 308—310).

5) Трехъ-голосная пѣсня Франческо Ландино (помѣщена въ обѣихъ вышеупомянутыхъ книгахъ Кизеветтера, въ первой на стр. V—VII, во второй подъ № 13 на стр. 5—6).

6) Двухъ-голосное произведеніе Франческо Ландино („Scelta di curiosita letterarie inedite o rare (94). Poesie musicale dei secoli XIV, XV e XVI tratte da vari codici per cura di Antonio Cappelli. Bologna. 1767. Ballata con note musicale del secolo XIV sotto il № 1. Franciscus de Florentia („Francesca da Firenza) фамилія Ландини, родился въ 1325 г., умеръ въ 1397, превосходный органистъ и композиторъ, оттого прозванный также Francesco degli organo, или Франческо Слѣпой, по причинѣ потери зрѣнія съ дѣтства вслѣдствіе вѣтренной оспы». Ibid. p. 7—9).

7) Двухъ голосная пѣсня Зеландіи (см. Ambros. Geschichte der Music. II. S. 405—409),

8) Трехъ-голосная пѣсня анонима „Mais qu'il vous viengne“ (Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Musicalische Beilagen. № 17. S. 9).

Главная мелодія въ пѣснѣ „Mais qu'il vous viengne“ находится въ верхнемъ голосѣ, подобно вышеупомянутому произведенію Зеландіи, чѣмъ онѣ существенно отличаются отъ позднѣйшихъ контрапунктическихъ работъ нидерландскихъ композиторовъ, помѣщавшихъ мелодію (cantus firmus) въ тенорѣ [54]). Пѣсня „Mais qu'il vous viegne“ относится къ концу XIV вѣка. Амбросъ обращаетъ вниманіе на красивую фразировку и плавность всей мелодіи въ верхнемъ голосѣ и въ особенности на симметрію секвентнаго хода въ первыхъ восьми тактахъ второй части, группирующихся въ два отдѣла. Мотивы главной мелодіи мѣстами откликаются и въ другихъ голосахъ. Диссонансы употреблены правильнѣе, чѣмъ въ болѣе раннихъ произведеніяхъ. Особенно замѣчателенъ кадансъ съ задержаніемъ въ предпослѣднемъ тактѣ перваго колѣна [55]).

„Пѣсни: Mais qu'il vous viengne a plaisanche“ и Зеландіи, пишетъ Амбросъ, указываютъ на переходъ отъ грубаго искусства какого нибудь Лекюреля и пр. къ болѣе совершенному, обнаруживающемуся въ работахъ молодыхъ годовъ Вильгельма Дюфе, напримѣръ, въ его еще робко разработанной пѣснѣ: „Je prends congé“, и затѣмъ проясняющемуся и зрѣющему въ болѣе позднихъ пѣсняхъ Дюфе и въ духовныхъ произведеніяхъ, какъ его собственныхъ, такъ и его товарищей“ [56]). „Въ сочиненіяхъ композитора пѣсни „Mais qu'il vous viengne,“ Зеландіи и пр., продолжаетъ названный историкъ, искусство стоитъ у порога, такъ называемой, первой Нидерландской школы, главнымъ представителемъ которой считается Дюфе“ [57]).

За недостаткомъ мѣста въ нотномъ приложеніи подъ № 37 помѣщена лишь пѣсня анонима: «Mais qu'il vous viengne a plaisanche».

Примѣчаніе къ VII главѣ.

[1]). E. de Coussemaker. Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 2—4.
[2]) Ibid. p. 3—4.
[3]) Ibid. p. 4.
[4]) Ibid. p. 8—9. Тамъ помѣщенъ перечень средневѣковыхъ писателей, дающихъ самыя раннія извѣстія о многоголосной музыкѣ.
[5]) Самыя раннія свѣдѣнія о началѣ многоголосной музыкѣ съ примѣрами находятся въ трактатѣ „Musica enchiriadis," приписываемомъ Гукбальду. Этотъ трактатъ переведенъ на нѣмецкій языкъ Шлехтомъ (Monatsh. f. Musikgesch. 1874/75). Гансъ Мюллеръ (Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik. Leipzig. 1884) сомнѣвается въ авторствѣ Гукбальда нѣкоторыхъ приписываемыхъ ему трактатовъ. Въ такомъ случаѣ трактатъ „Musica enchiriadis" написанъ около столѣтія позже, чѣмъ думали прежде.

Фетисъ полагаетъ, что древнѣйшій памятникъ многоголосной музыки находится въ манускриптѣ, принадлежавшемъ аббатству St.-Victor. Куссемакеръ же утверждаетъ, что примѣры многоголосной музыки, встрѣчаемые у Гукбальда, принадлежатъ нѣсколько болѣе раннему времени. (E. D. Coussemaker. Hucbald, moine de St.-Amand et ses traités de musique, p. 311—312). Но Гукбальдъ не творецъ многоголосной музыки, она существовала до него; онъ первый лишь даетъ о ней достовѣрныя свѣдѣнія, приводя примѣры и объясняя ихъ. (Ibid. 310—312).

[6]) E. de Coussemaker. Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 14.
[7]) Ibid. p. 15.
[8]) Hucbald, moine de St.-Amand et ses traités de musique, p. 313.
[9]) Примѣры органовъ, приведенныхъ Гукбальдомъ, звучатъ такъ дурно, что ихъ практическое исполненіе подвергалось сомнѣнію и даже отрицалось нѣкоторыми историками. Кизеветтеръ пишетъ, что, „уже Гукбальдъ долженъ былъ бы отказаться отъ исполненія органа, если бы онъ собственными ушами прослушалъ такого рода музыку. Вѣроятно, игуменъ монастыря, въ которомъ жилъ Гукбальдъ, на репетиціи воспрепятствовалъ бы дальнѣйшему исполненію органа послѣ перваго стиха, потому что такое жестокое истязаніе плоти едва ли входило въ постановленія ордена." Далѣе Кизеветтеръ замѣчаетъ: „Опытъ при содѣйствіи лучшихъ пѣвцовъ убѣдилъ меня въ нравственной невозможности исполнять органъ, состоящій изъ параллельныхъ квинтъ и кварть." (Kiesewetter, Geschichte der europaeisch—abendlaendischen oder unserer heutigen Musik. Zweite Ausgabe. Leipzig. 1846. S. 18).

Оскаръ Пауль пишетъ по поводу исполненія параллельныхъ органовъ, что «подобные примѣры Гукбальда ничто иное, какъ антифоны, исполнявшіеся такимъ образомъ: мужчины и мальчики пѣли мелодію въ октавахъ, а при ея повтореніи тоже въ октавахъ, но квинтою выше." (Oscar Paul, Geschichte des Claviers. Leipzig. 1868. S. 49).

Куссемакеръ, напротивъ, утверждаетъ, что органъ исполнялся и нравился слушателямъ (E. de Coussemacker, Hucbald, moine de St.-Amand et ses traités de musique, p. 251, 311, 313, 319, 320—321, 388—389). Названный историкъ основывается на свидѣтельствѣ Гукбальда, находившаго подобныя звуковыя сочетанія весьма гармоничными и ласкающими слухъ (Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum I, pag. 166) и папы Іоанна XXII, который въ буллѣ 1332 г. совѣтовалъ присоединять октавы, квинты и кварты къ григоріанскимъ мелодіямъ (см. переводъ этой буллы въ моемъ „Очеркѣ всеобщей исторіи музыки, второе изданіе, стр. 87). Куссемакеръ указываетъ на устройство органа, въ которомъ микстура давала возможность прижатіемъ одной клавиши извлекать изъ инструмента созвучія: кварты, квинты и октавы. (Hucbald moine de St. Amand etc. p. 318. Ср. E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 14).

Куссемакеръ такъ объясняетъ причину, по которой кажущіяся намъ неблагозвучными параллельныя квинты не производили непріятнаго впечатлѣнія на слухъ людей, жившихъ во времена существованія параллельнаго органа: «Когда мы слышимъ квинту, пишетъ Куссемакеръ, то этотъ гармоническій интервалъ представляетъ для нашего слуха полный аккордъ, потому что хотя терціи нѣтъ, но мы ее предполагаемъ. Оттого, если мы слышимъ двѣ квинты подрядъ или болѣе, то это на насъ производитъ впечатлѣніе послѣдовательности двухъ или нѣсколькихъ трезвучій, оскорбляющихъ наше ухо, не выносящее такого внезапнаго перехода изъ тона въ тонъ. Не то было въ средніе вѣка, когда современной гармоніи еще не существовало. Квинта не походила на полный аккордъ. Онъ еще не былъ извѣстенъ. Терція, эта существенная часть трезвучія, не только еще не была допущена, но даже считалась за диссонансъ. Во времена Гукбальда квинта была скорѣе однозвучіемъ, чѣмъ аккордомъ. Послѣдовательности квинтъ, кварть и октавъ

производили впечатлѣніе на слухъ средневѣковыхъ музыкантовъ, подобное тому, какое на насъ дѣлаетъ микстура органа, т. е. эффектъ неопредѣленный, странный, но отнюдь не непріятный и варварскій.“ (E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 18—19).

Фехнеръ думаетъ, что «если послѣдовательности октавъ, квинтъ и кварт казались благозвучными, а терціи и сексты избѣгались, то это объясняется простотою отношеній звуковъ въ октавахъ, квинтахъ и квартахъ, которыя всего легче усвоиваются и наиболѣе консонируютъ. Пока способность воспринимать звуковыя сочетанія не была такъ развита, какъ теперь, усложненія пріятнаго впечатлѣнія отъ отдѣльныхъ консонансовъ усиливало эффектъ, который еще не парализировался монотонностію повторенія. Словомъ, повтореніе удовольствія отъ консонансовъ не уничтожалось надоѣдливостію повторенія.“ (Fechner, Vorschule der Aesthetik. Leipzig. 1876. I. S. 253—254).

Существовали даже выраженія: quintiren, quintoyer—пѣть въ квинтахъ; diatessaronare—въ квартахъ.» (Ambros, Geschichte der Musik. II. S. 142).

«Стефано Ланди говоритъ намъ въ своемъ предисловіи къ S. Alessio (Roma 1631), что ритурнели написаны для трехъ скрипокъ, къ которымъ часто присоединенъ басъ, преднамѣренно двигающійся въ квинтахъ и октавахъ съ одной изъ скрипичныхъ партій, ради красиваго эффекта». (G. Grove, A dictionary of music and musicians. London 1880. Vol. II, p. 536).

Леопольдъ Моцартъ упоминаетъ о томъ, что онъ слышалъ въ Италіи двухъ нищихъ, пѣвшихъ въ квинтахъ (Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig 1856 I. S. 218).

Бетховенъ оправдываетъ параллельныя квинты въ своихъ сочиненіяхъ. (См. Thayer, Ludwig von Beethoven's Leben. II, S. 346. III, S. 365).

Параллельныя квинты встрѣчаются иногда и въ современной музыкѣ, напр. въ началѣ увертюры къ оперѣ „Анжело“ Ц. Кюи.

Амбросъ приводитъ нѣсколько интересныхъ примѣровъ параллельныхъ квинтъ въ сочиненіяхъ разныхъ композиторовъ, упоминаетъ о взглядахъ теоретиковъ на это голосоведеніе и пытается объяснить причину непріятнаго впечатлѣнія, производимаго названною послѣдовательностію въ своемъ этюдѣ: Zur Lehre vom Quinten Verbote.

[10]) E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 14.

[11]) Ibid. p. 23.

[12]) Ibid. p. 23.

[13]) Ibid. p. 24.

Jean Cotton (Cotto, Cottonius), жившій во второй половинѣ XI вѣка, ничего не пишетъ о параллельномъ органѣ, а только о блуждающемъ. Онъ устанавливаетъ законъ противуположнаго голосоведенія, говоря, что если одинъ голосъ идетъ вверхъ, то другой долженъ двигаться внизъ.

(Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, II. pag. 264).

По свидѣтельству упомянутаго теоретика, блуждающій органъ можетъ быть не только двухъголоснымъ, но и трехъ-голоснымъ, и четырехъ-голоснымъ. (Ibid. II, p. 264).

[14]) Ambros, Geschichte der Musik, Breslau, 1864 II. S. 165.

Этотъ интересный примѣръ органа блуждающаго приведенъ въ трактатѣ Гвидона Аретинскаго „Micrologus“ (См. Gerbert, Script. II, pag. 23). „Micrologus“ Гвидона Аретинскаго переведенъ на нѣмецкій языкъ Гермесдорфомъ.

[15]) Gerbert, Script. II, p. 21.

Окончательно запрещены параллельныя квинты и прочіе параллельные совершенные консонансы Филиппомъ Витри, жившимъ во второй половинѣ XIII и началѣ XIV вѣка. (Coussemaker, Scriptorum de musica medii aevi. III, p. 27). „Филиппъ Витри, кажется, первый ввелъ употребленіе слова контрапунктъ вмѣсто выраженія „дискантъ“. (Riemann, Musik-Lexikon. Dritte Auflage. S. 1055. Art. Vitry).

[16]) Riemann, Musik—Lexikon. Dritte Auflage. S. 274 (Art. Faux—bourdon).

О фо-бурдонѣ написалъ монографію Гвидо Адлеръ, полагающій, что контрапунктъ и гармонія возникли независимо другъ отъ друга и развивались параллельно.

Слѣды фо-бурдона (въ смыслѣ послѣдовательности секстаккордовъ) встрѣчаются и въ позднѣйшихъ сочиненіяхъ, напримѣръ: въ Credo мессы Палестрины, посвященной памяти папы Маркелла (на слова filium Dei unigenitum), въ „Мессіи“ Генделя (№ 99, aria: „Schau hin“), въ финалѣ сонаты Бетховена C—dur, op. 2 (1-ой и 2-ой такты) и пр.

Впослѣдствіи фо-бурдонами (falsi-bordoni) стали называться четырехъ-голосныя произведенія, въ которыхъ данная мелодія (cantus firmus) находится въ тенорѣ, а остальные голоса ее сопровождаютъ самымъ простымъ способомъ, такъ называемымъ контрапунктомъ перваго разряда: нота противъ ноты. (См. Ambros, Geschichte der Musik. II, S. 314—315).

Такіе фо-бурдоны (falsi-bordoni) разныхъ итальянскихъ авторовъ помѣщены у Проске (Musica divina, t. III).

[17]) Имитаціей называется подражаніе одного голоса тому, что ранѣе было въ другомъ. Вполнѣ точное подражаніе называется канономъ.

По поводу фо-бурдона и попытокъ имитацій, сдѣланныхъ въ немъ, Рейсманъ пишетъ: „Такъ была положена основа развитію каноническихъ формъ и ихъ дальнѣйшаго усовершенствованія, а также и такъ называемаго фо-бурдона (falso-bordone, faux-bourdon), представляющаго родъ органа, у котораго теноръ сопровождается не квинтами и октавами, а терціями и квартами“. (Reissmann, Illustrirte Geschichte der deutschen Musik. Leipzig. 1881. S. 123).

[18]) Слово дискантъ (discantus) происходитъ отъ dis (два) и cantus (пѣніе), слѣдовательно discantus значитъ два пѣнія или двойное пѣніе. (C. de Coussemaker. Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 26).

На стр. 27 той же книги приведены другія объясненія этого термина.

„Слово „дискантъ“, по латыни „discantus“, въ XII и XIII вѣкахъ обозначало всякое гармоническое и ритмическое сочиненіе“. (E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 37).

[19]) Стремленіе придать разнообразіе ритмическому достоинству звуковъ въ голосахъ полифоническаго произведенія привело къ необходимости вполнѣ точно обозначать, во сколько разъ одна нота длиннѣе или короче другой. Ритмическое разнообразіе музыки разработано въ такъ называемой мензуральной теоріи, краткое резюме которой я включилъ въ свой „Очеркъ всеобщей исторіи музыки“ (2-ое изданіе, стр. 90—93).

[20]) Въ нѣкоторыхъ полифоническихъ сочиненіяхъ у каждаго голоса хотя и былъ самостоятельный текстъ, но имѣлъ содержаніе болѣе или менѣе близкое къ текстамъ другихъ голосовъ. Такого рода полифоническія произведенія среднихъ вѣковъ напоминаютъ современныя оперы, въ ансамбляхъ которыхъ голоса поютъ разныя слова, но имѣющія между собой извѣстную связь. (Ср. E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siécles, p. 60—64).

Дискантъ съ разными текстами продолжается до XIV вѣка (См. E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie o moyen âge, p. 57).

Разные тексты были и на латинскомъ, и на французскомъ языкахъ или на одномъ французскомъ (Ibid. p. 57).

Куссемакеръ утверждаетъ церковное происхожденіе дисканта (Ibid p. 69).

Амбросъ думаетъ, что свѣтская пѣсня прибавлялась къ церковной, чтобы не было сомнѣнія: какую мелодію считать за основную; наоборотъ, если-бы въ полифоническое произведеніе вошло двѣ или нѣсколько церковныхъ мелодій, то нельзя было бы узнать, какая изъ нихъ есть „cantus firmus“. (Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. III, S. 23 ff.).

„Дискантъ съ разными словами, пишетъ Куссемакеръ, есть одна изъ наибольшихъ странностей, созданныхъ воображеніемъ средневѣковыхъ музыкантовъ. Онъ состоялъ вотъ въ чемъ: въ то время, какъ одинъ голосъ пѣлъ слова церковной службы, другой пѣлъ свѣтскую мелодію, всего чаще извѣстную народную пѣсню“. (E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 55. Упомянутый авторъ приводитъ образцы этого обыкновенія).

Тутъ возникаетъ вопросъ: неужели во время исполненія въ церкви подобныхъ дискантовъ съ разными текстами слова народныхъ пѣсенъ также произносились? По этому поводу Амбросъ замѣчаетъ: „Но чтобы при исполненіи свѣтскія слова народныхъ пѣсенъ произносились вмѣстѣ съ церковными текстами, едва ли можно предполагать, несмотря на свободное обращеніе со всѣмъ, относящемся къ церкви, въ тѣ времена. (Ambros, Geschichte der Musik. III, S. 24).

Впрочемъ, самъ Амбросъ упоминаетъ о соединеніи литургическаго текста и собственнаго выраженія чувства (Ibid. III. S. 50), при чемъ иногда слова заимствовались изъ свѣтской пѣсни, напримѣръ: въ то время, какъ одни голоса поютъ слова заупокойной обѣдни, другіе произносятъ: „c'est douleur non pareille“, взятыя изъ пѣсни: „Faulte d'argent c'est douleur non pareille“. (Ibid. III. S. 43. Ср. Ibid. IV, S. 16).

„Этотъ дискантъ, пишетъ Куссемакеръ, породилъ въ XV и XVI вѣкахъ цѣлыя мессы, въ которыхъ, въ качествѣ темы, были взяты свѣтскія мелодіи иногда съ очень свободными словами. Правда въ подобныхъ мотетахъ и мессахъ, очень многочисленныхъ въ главныхъ европейскихъ городахъ, почти всегда выписаны лишь начальныя слова свѣтскихъ пѣсенъ. Поэтому можно предположить, что текстъ этихъ пѣсенъ не произносился; можетъ быть, этотъ голосъ предназначался для исполненія на органѣ или какомъ нибудь другомъ аккомпанирующемъ инструментѣ“. (E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 57—58).

Названная книга Куссемакера появилась въ 1852 г. Въ другой своей книгѣ: „L'art harmonique aux XII et XIII siècles“, вышедшей въ свѣтъ въ 1865 г., авторъ измѣняетъ свое мнѣніе. По поводу дисканта, въ которомъ одинъ голосъ поетъ слова религіознаго содержанія, а другой—свѣтскаго, Куссемакеръ пишетъ:

„Трудно повѣрить, чтобы такое соединеніе словъ имѣло мѣсто въ церкви. Оттого практическое исполненіе подобныхъ дискантовъ постоянно отрицалось. Мы сами раздѣляли этотъ взглядъ, пока положительный фактъ не разрушилъ могущей существовать на этотъ счетъ иллюзіи. Этотъ фактъ заключается въ существованіи такого соединенія въ „Ite missa est“ одной мессы XIII в., принадлежащей собору въ Турнэ. (Messe du XIII siècle, traduite en notation moderne et précédée d'une introduction. 1861 in 4°. Extrait des bulletins de la Société historique de Tournai., t. VIII, 1862). Публикуя переводъ этого любопытнаго археологическаго документа на современныя ноты, мы говорили: „Въ этомъ произведеніи встрѣчается доказательство тому факту, существованіе котораго до сихъ поръ возбуждало сомнѣніе. Казалось невѣроятнымъ, чтобы мотеты съ примѣсью свѣтскихъ словъ исполнялись въ церквахъ. Въ особенности трудно было предположить, чтобы въ этихъ произведеніяхъ пѣлись заразъ и свѣтскія, и латинскія слова. Здѣсь мы встрѣчаемъ одну изъ тѣхъ странностей, которыя съ трудомъ можно было бы объяснить, если бы и въ наше время мы не были свидѣтелями подобнаго рода аномалій, менѣе извинительныхъ, чѣмъ въ XIII в., когда можно было увлечься новизною многоголосной музыки“. (E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 133).

Названный авторъ упоминаетъ, что многоголосная месса появляется не ранѣе XIII в. (Ibid. p. 134).

[21]) E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 44—45.

[22]) E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 29.

Полифоническія произведенія того времени состояли изъ двухъ, трехъ, четырехъ и пяти голосовъ. (Ibid p. 59).

Сохранилось даже 6-ти голосное произведеніе, о которомъ будетъ сказано ниже.

Иногда многоголосное произведеніе писалось на тему, созданную самимъ композиторомъ. (E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 188).

Въ такъ называемомъ кондуктѣ и тема, и сопровождающій ее голосъ сочинялись самостоятельно (E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 58).

[23]) E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 101).

Современная (мажорная и минорная тональность) обнаруживается въ пѣсняхъ сѣверныхъ народовъ, трубадуровъ и въ нѣкоторыхъ церковныхъ мелодіяхъ, послужившихъ темами полифонической музыки. (Ibid. p. 96 et suiv.). Куссемакеръ пишетъ, что „гармоническая тональность XII и XIII вѣковъ была основана на церковныхъ ладахъ. Замѣчательно и вмѣстѣ съ тѣмъ странно, что гармонисты той эпохи въ своихъ трехъ и четырехъ-голосныхъ сочиненіяхъ, сами того не замѣчая, употребляли церковные лады, несмотря на то, что гармонизируемыя ими мелодіи имѣли характеръ современной тональности. Вслѣдствіе этой причины, а также почти постояннаго отсутствія терціи въ бо́льшей части аккордовъ и остатка послѣдовательности совершенныхъ консонансовъ, гармоническія произведенія того времени заключаютъ въ себѣ одновременныя сочетанія тоновъ, не только не достовляющія ничего пріятнаго нашему слуху, но даже, наоборотъ, противныя нашему музыкальному чувству. Это начало борьбы между древней тональностію и современной,—борьбы, въ которой послѣдняя побѣдила, вполнѣ отдѣлившись отъ своей соперницы". (Ibid. p. 101).

[24]) E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles p. 135.

Любопытные примѣры измѣненія слуха, которому то нравятся, то не нравятся тѣ или другія звуковыя сочетанія, приводитъ Амбросъ въ IV томѣ своей исторіи музыки на стр. 417 и далѣе. Крайне странное явленіе того времени заключается въ преднамѣренной какофоніи въ музыкѣ, состоящей изъ однихъ диссонансовъ. Послѣдніе служили мрачной музыкальной характеристикой заупокойной обѣднѣ. Теоретикъ Гафоръ приводитъ примѣры такого ряда диссонансовъ (параллельные ряды секундъ въ перемежку съ квартами на слова: de profundis clamavi Domine miserere). Гафоръ, жившій въ XV вѣкѣ, возмущается этимъ музыкальнымъ безобразіемъ, практиковавшимся пѣвчими и въ его время. Амбросъ, помѣстившій этотъ примѣръ на 349 страницѣ II тома своей Исторіи музыки, думаетъ, что подобные примѣры преднамѣренной какофоніи возникли въ болѣе раннюю эпоху (Ibid. II S. 349). Тамъ же названный писатель замѣчаетъ: „Начало всѣхъ искусствъ, не одной только музыки, ужасно безобразно". Это безобразіе объясняется Фетисомъ такъ: „Замѣчательно, что во всѣхъ искусствахъ одинъ и тотъ же духъ, одно и то же мистическое рвеніе, овладѣвъ западными церквами, стали искать въ безобразіи средство противъ человѣческихъ соблазновъ". (Fétis, Histoire générale de la musique IV, p. 127. На стр. 522 того же тома приведены подобные же примѣры какофоніи).

[25]) E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 42.

[26]) E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 37.

[27]) Ibid. p. 288.

[28]) Ibid. p. 148—149.

Перотэнъ занималъ мѣсто капельмейстера церкви Парижской Богоматери (Notre Dame de Paris), гдѣ исполнялись его сочиненія (Ibid. p. 147).

Упомянутая церковь есть одинъ изъ древнихъ памятниковъ готической архитектуры. Теперь вполнѣ установленъ фактъ ея возникновенія во Франціи. Луи Гонзъ пишетъ о готикѣ, что она возникла на западѣ, во Франціи и, чтобы выразиться точнѣе, въ наиболѣе французской провинціи т. е. въ Ile de France. (См. Louis Gonse, L'art gothique, p. 42, 43—44).

Дискантъ тоже возникаетъ во Франціи. Куссемакеръ обращаетъ вниманіе на „нѣкоторое соотношеніе, обнаруживающееся въ происхожденіи стрѣльчатой системы и дисканта. Любопытно, что эти два факта капитальной важности, въ двухъ совершенно различныхъ областяхъ, возникаютъ именно во Франціи". (E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, prèface, p. XII).

Но все таки готическая архитектура значительно опережаетъ контрапунктъ, который можетъ быть названъ музыкальной готикой. Соборъ Парижской Богоматери, начатый въ XII вѣкѣ, есть одно изъ величайшихъ, по своему художественному достоинству, произведеній готической архитектуры. (См. Louis Gonse, L'art gothique). Современная ему многоголосная музыка въ сочиненіяхъ Перотэна и др. еще весьма не благозвучна: контрапунктъ значительно отстаетъ отъ готической архитектуры. Послѣдняя достигаетъ уже въ XII вѣкѣ высшей красоты, съ которой могутъ сравниваться контрапунктическія произведенія лишь геніальнѣйшихъ композиторовъ XV вѣка. (О возрастѣ различныхъ искусствъ см. Naumann, Die Tonkunst in der Cultur-Geschichte. I. S. 51 u. ff.).

[29]) Двойной контрапунктъ пишется на основаніи особыхъ правилъ, дающихъ возможность сдѣлать обращеніе голосовъ, вслѣдствіе чего нижній становится верхнимъ, а верхній—нижнимъ.

[30]) Прежде думали, что имитація появляется не ранѣе XIV вѣка (E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, p. 54). Оказывается, что это едва ли не главнѣйшее украшеніе контрапункта возникаетъ гораздо ранѣе.

О значеніи имитаціи Амбросъ замѣчаетъ: „Существенный элементъ полифоніи есть имитація. Послѣдняя ясно обнаруживаетъ внутреннюю связь звуковой ткани. Голоса, отвѣчая другъ другу, становятся между собою во взаимное отношеніе. Наконецъ, въ мелодіи само собой совершается діалектическій процессъ тѣмъ, что ея части становятся положеніемъ и противуположеніемъ. Такимъ образомъ то, что въ ней раздѣлено временемъ, появляется въ одинъ и тотъ же моментъ, и взаимное отношеніе ея членовъ пріобрѣтаетъ въ сознаніи новое, высшее значеніе. (Ambros, Geschichte der Musik. Breslau, 1868. III. S. 9—10).

Въ канонѣ примѣненъ одинъ изъ важнѣйшихъ законовъ эстетики, требующій единства въ разнообразіи и разнообразіе въ единствѣ. Единство въ канонѣ обусловливается одною и тою же

мелодіею въ разныхъ голосахъ. Такъ какъ они вступаютъ не одновременно, то образуются вмѣсто параллельныхъ унисоновъ или октавъ различные интервалы и аккорды. Разнообразіе въ канонахъ увеличивается тѣмъ, что одна и таже мелодія въ участвующихъ голосахъ появляется въ разстояніи разныхъ интерваловъ, въ обращеніи, увеличеніи, уменьшеніи и пр.

[31]) О своемъ открытіи двойнаго контрапункта въ XIII в. Куссемакеръ пишетъ: „Въ нашей Исторіи гармоніи среднихъ вѣковъ, изданной въ 1852 г. впервые было объявлено о существованіи двойного контрапункта въ XIII вѣкѣ. Этотъ фактъ, одинъ изъ важнѣйшихъ въ исторіи музыки, былъ неизвѣстенъ историкамъ искусства. Начало имитаціи относилось къ XIV вѣку, а самые ранніе опыты двойнаго контрапункта—къ XVI в. (E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 73). Далѣе Куссемакеръ полемизируетъ съ Фетисомъ, не признающимъ за двойной контрапунктъ тотъ примѣръ, который Куссемакеръ считаетъ образчикомъ этой сложной полифонической формы).

[32]) Трактатъ Jean de Garlande помѣщенъ у Куссемакера (E. de Coussemaker, Scriptorum de musica medii aevi, t. I. На страницѣ 116 помѣщенъ примѣръ двойнаго контрапункта Jean de Garlande.).

[33]) Hawkins, History of the science and practice of music. II, p. 94–95. Burney. A general history of music, II. p. 406. London MDCCLXXXII.

[34]) W. Chappell. Popular music of the olden time, I, p. 21—24. См. также E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 72. Объ этомъ произведеніи названный историкъ упоминаетъ еще на 99, 150, 151 и 281 стр.

Къ XIII вѣку относится также двухъ-голосный гимнъ Богородицѣ (A thirteenth century hymn to the Virgin, from ms. 54, D. 14, in Corpus Christi College, Oxford). Факсимиле и попытки передать оригиналъ нашими нотами, сдѣланныя Rimbault и Ellis, помѣщены въ Old english Homilies of the twelth century. From the unique ms. B. 14. 52. in the library of Trinity college, Cambridge. Edited, with introduction, translation, and notes by the Rev. R. Morris, Ll. D. London. MDCCCLXXIII. Second series.

[35]) W. Chappell. Popular Music of the olden time, I, p. 23.

[36]) E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siécles, p. 73. Терція сначала считалась за диссонансъ. О постепенномъ приближеніи теоретиковъ эпохи дисканта къ болѣе правильному взгляду на консонансы и диссонансы см ibid. p. 92—93. Относительно послѣднихъ устанавливается мнѣніе, что благодаря имъ „консонансы становятся еще пріятнѣе“ (Ibid. p 94).

[37]) E. de Coussemaker. L'art harmonique aux XII et XIII siécles p. 150—151.

[38]) Чеппель пишетъ, что этотъ канонъ (round) „исполнялся недавно передъ публикой и такъ понравился современнымъ слушателямъ, что потребовалось повтореніе. Упомянутое произведеніе издано отдѣльно для четырехъ голосовъ“. (W. Chappell, Popular music of the olden time, I, p. XIII).

[39]) „Нижній голосъ, пишетъ Куссемакеръ, назывался теноромъ, второй въ восходящемъ направленіи—мотетомъ, третій—триплумъ, четвертый—квадруплумъ. Эти обозначенія употреблялись до начала XV вѣка“ (E. de Coussemaker. L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 59). Слѣдовательно и термины: триплумъ и квадруплумъ имѣли двойное значеніе, потому что слово „триплумъ“ означало также трехъ-голосное, а слово „квадруплумъ“ четырехъ-голосное сочиненіе. (Ibid. p. 47, 49).

[40]) E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 59.

[41]) Ibid. p. 134.

[42]) Мотеты съ разными текстами по всей вѣроятности исполнялись въ церквахъ (Ibid. 134).

„Взглядъ на характеръ музыкальныхъ произведеній той эпохи не обнаруживаетъ ощутительной разницы между религіозными и свѣтскими сочиненіями. Художники, какъ кажется, не чувствовали разницы, долженствующей существовать въ стиляхъ этихъ двухъ родовъ произведеній. Что же касается религіознаго чувства, то его они какъ будто вовсе не сознавали. Они были совершенно поглощены новизною гармоническихъ эффектовъ и трудностями, встрѣчающимися при подборѣ нѣсколькихъ одновременно звучащихъ мелодій, такъ какъ это было главною цѣлью ихъ усилій. Лишнее было бы искать здѣсь художественности и поэтичности; авторы, кажется, и не думали объ этомъ.

Въ этомъ отношеніи должно провести рѣзкую грань между произведеніями гармоническими и мелодическими. Въ то время какъ послѣднія были результатомъ благороднаго вдохновенія, первые составляли лишь плодъ соображеній, въ которыхъ поэтическое вдохновеніе, существовавшее, можетъ быть, въ умѣ художника, для насъ остается незамѣтнымъ. На эти произведенія должно смотрѣть съ точки зрѣнія исключительно исторической и археологической, и изучать ихъ какъ первыя попытки только что возникшаго искусства, основы котораго не были еще опредѣлены.

Однако, какъ ни были элементарны эти попытки, какъ ни неблагозвучны были эти одновременныя сочетанія звуковъ и тоновъ, иногда безсвязныхъ, не должно забывать, что то было во времена младенчества искусства, и что эти сочетанія возбуждали энтузіазмъ музыкантовъ и слушателей той эпохи Къ счастью, что это дѣйствительно было; такимъ образомъ былъ данъ толчекъ къ новымъ усиліямъ, новымъ попыткамъ, приведшимъ мало по малу, къ настоящимъ основамъ гармоническаго искусства, сдѣлавшимся источникомъ могущественныхъ, громадныхъ, почти невѣроятныхъ эффектовъ, которые зарождаются въ безконечномъ сочетаніи голосовъ и инструментовъ, звучащихъ одновременно“. (Ibid. p. 135).

[43]) E de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles; p. 63.

[44]) Ibid. p. 60–61.

[45]) Ibid. p. 135.
[46]) Ibid. p. 63—64.
[47]) Ibid. p. 64.

„И если одинъ, что нибудь поетъ, пишетъ Вальтеръ Одингтонъ, то всѣ тоже самое должны повторять по порядку, что называется рондо, то есть пѣніе, чередующееся по всѣмъ голосамъ; оно можетъ быть со словами и безъ нихъ". (E. de Coussemaker, Scriptorum de musica medii aevi. T. I, pag. 245)

Рондо въ нашемъ смыслѣ слова возникло значительно позже. Объ этой инструментальной формѣ см. ниже.

[48]) Куссемакеръ дешифрировалъ это произведеніе иначе, чѣмъ Генрихъ Беллерманъ (I. Gottfried Heinrich Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert. 1858 S. 35) и Фетисъ (Fétis, Histoire générale de la musique, V, p. 275). Куссемакеръ изложилъ свои соображенія, которыми руководствовался въ дешифрованіи упомянутаго рондо, въ своей книгѣ: L'art harmonique aux XII et XIII siècles. p. 113—122.

[49]) E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 64.
[50]) Fètis, Histoire générale de la musique. Paris, 1876 V, p. 264.
[51]) Ibid. V, p. 281—282.
[52]) Ibid. V, p. 282.

„Alta Trinita beata" принадлежитъ къ такъ называемымъ „laudi". „Laudi, пишетъ Бёрней, называвшіеся также Lalde, Lodi, Cantici, или Canticles, были сочиненіями, прославлявшими Бога, Дѣву Марію, или святыхъ и мучениковъ. По сюжету, laudi похожи на гимны, но отличаются отъ послѣднихъ характеромъ и версификаціей: гимны сначала сочинялись по греческому или римскому образцу, а лауди, или духовныя пѣсни, были вполнѣ итальянскимъ изобрѣтеніемъ". (Burney, A general History of music. II, p. 325—326)". Бёрней нашелъ „Alta Trinita beata" въ манускриптѣ 1336 г. библіотеки Мальябекки во Флоренціи (Ibid. II, p. 325, 327).

Мелодія съ басомъ „Alta Trinita beata" помѣщена во второмъ томѣ упомянутой книги Бёрнея на стр. 328)

У Векерлэна сказано, что „Alta Trinita beata", для четырехъ голосовъ находится въ рукописномъ сборникѣ подъ названіемъ „Laudi spirituali" Флорентійской библіотеки (Wekerlin, Echos du temps passé. Vol. I. p. 14).

[53]) Fétis, Histoire gènèral de la musique, V, p. 290.
[54]) Ambros, Geschichte de. Musik. II. S. 404.
[55]) Ibid. II. S. 409.

Секвенціей теперь называется повтореніе мотива на разныхъ ступеняхъ или въ разныхъ ладахъ.

Каденція есть заключительная формула.

Задержаніемъ называется нота, принадлежащая предыдущему аккорду, продолжающаяся въ слѣдующемъ и замедляющая вступленіе тона, свойственнаго новому созвучію.

[56]) Ambros, Geschichte der Musik. Breslau, 1864, II, S. 403—404.
[57]) Ibid. II, S. 409.

Глава VIII.

Нидерландская школа.

Полифонія достигаетъ благозвучія у композиторовъ Нидерландской школы. Нѣкоторые изъ нихъ отличаются даже высшей художественностью въ области строгаго контрапункта, въ стилѣ котораго они пишутъ. Но часто нидерландскіе композиторы преслѣдуютъ не столько художественныя цѣли, сколько техническія: искусныя имитаціи, каноны и всѣ виртуозные пріемы контрапункта вырабатываются этими терпѣливыми тружениками.

Нидерландскіе композиторы имѣли обыкновеніе писать свои полифоническія произведенія на данныя темы, которыя брали изъ церковныхъ мелодій и народныхъ пѣсенъ. Послѣднія служили въ качествѣ даннаго голоса, называемаго „cantus firmus“, даже для духовныхъ произведеній. Такъ какъ послѣднія получали свое названіе отъ лежащей въ ихъ основѣ темы, то часто у мессъ того времени встрѣчаются странныя заглавія, заимствованныя изъ первыхъ словъ народныхъ пѣсенъ. Употребленіе свѣтскихъ мелодій для духовной музыки не нарушало характера послѣдней. Народная пѣсня помѣщалась въ тенорѣ, оттого менѣе выдѣлялась изъ общей голосовой ткани, чѣмъ мелодія, находящаяся въ сопранѣ. Обыкновенно живой ритмъ пѣсни измѣнялся, а вмѣстѣ съ нимъ исчезалъ и ея свѣтскій характеръ. Нидерландскіе композиторы особенно охотно писали свои контрапунктическія произведенія на народныя пѣсни, которыя они измѣняли, по собственному усмотрѣнію въ интересахъ многоголосной музыки; измѣнять же по произволу церковную мелодію они стѣснялись [1]).

Нидерландскій контрапунктъ строго діатоническій и основанъ на церковныхъ ладахъ. Гармонія, являющаяся результатомъ голосовой ткани, почти сплошь состоитъ изъ трезвучій и секстаккордовъ, т. е. изъ наиболѣе консонирующихъ звуковыхъ сочетаній. Рѣзкій эффектъ диссонансовъ смягченъ тѣмъ, что они употребляются при постепенномъ голосоведеніи, между двумя консонансами и на слабыхъ частяхъ такта (въ видѣ приходящихъ нотъ); или же диссонирующая нота сначала показана въ предыдущемъ аккордѣ, гдѣ она играла роль консонанса и находилась въ томъ же голосѣ (въ видѣ приготовленнаго задержанія), а затѣмъ правильно разрѣшена, т. е. переведена въ ноту, производящую съ другими консонирующее сочетаніе. Красивые кадансы расчленяютъ нидерландскія сочиненія на болѣе или менѣе обширные отдѣлы. Иногда вводный тонъ (седьмая ступень) въ кадансахъ идетъ не непосредственно въ октаву (тонику строя), а предварительно опускается на цѣлый тонъ внизъ, въ сексту строя, и потомъ скачкомъ малой терціи переходитъ въ тонику. (см. 7 и 8 такты въ Kyrie eleison мессы „L'Omme armé“ Дюфе въ нотномъ приложеніе № 38).

Кизеветтеръ называетъ этотъ кадансъ „странной перемѣнной нотой“ и замѣчаетъ, что она встрѣчается до XVI вѣка включительно. (Kiesewetter, Geschichte der europeisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik. Leipzig 1846. S. 49).

Общій характеръ нидерландской музыки спокойный, величавый, торжественный [2]).

Однимъ изъ самыхъ раннихъ нидерландскихъ контрапунктистовъ считается Дюфе, жившій въ первой половинѣ XV вѣка. Его сочиненія отличаются весьма значительною степенью благозвучія, искуснымъ голосоведеніемъ и мелодическою плавностью каждой отдѣльной партіи ([3]). „Отдѣльныя части, пишетъ Амбросъ, напримѣръ, конецъ перваго „Kyrie“ въ мессѣ L'Omme armé достигаетъ вполнѣ развитой красоты. Сочиненія Дюфе почти всегда проникнуты очаровательно-сладкою грустью и глубокимъ, блаженнымъ настроеніемъ. Мессу Omme armé всего лучше можно было бы назвать улыбкою сквозь слезы“. [4]). Далѣе Амбросъ замѣчаетъ: „Идеальный характеръ произведеній Дюфе искупаетъ нѣкоторыя странности, попадающіяся мѣстами пустыя созвучія безъ терцій, свойственныя тѣмъ раннимъ временамъ искусства“ [5]).

Kyrie eleison изъ мессы Дюфе L'Omme armé см. въ нотномъ приложеніи подъ № 38.

Этотъ отрывокъ изъ мессы Дюфе: L'Omme armé заимствованъ у Амброса (Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864 II. S. 517—519).

„Cent mille escus" Дюфе можетъ служить образчикомъ его пѣсенъ. Объ этомъ произведеніи Фетисъ пишетъ, что оно „замѣчательно удачными имитаціями и чистотою гармоніи" [6]).

Отрывокъ изъ пѣсни Дюфе: Cent mille escus помѣщенъ въ нотномъ приложеніи подъ № 39.

Это произведеніе заимствовано у Амброса (Geschichte der Musik. II. S. 515—517).

Гораздо большею художественностью въ сравненіи съ Дюфе отличаются произведенія Жоскина де Пре (Josquin de Prés), жившаго во второй половинѣ XV вѣка. [7]).

На творчествѣ этого композитора лежитъ печать геніальности. Онъ владѣетъ высшею контрапунктическою техникою, которою пользуется для достиженія безукоризненнаго благозвучія и глубокой экспрессіи. Жоскинъ де Пре „держалъ у себя свои сочиненія долгіе годы, давалъ своему хору исполнять ихъ, подвергалъ ихъ строгой критикѣ, исправлялъ и улучшалъ ихъ прежде, чѣмъ выпускалъ въ свѣтъ новое образцовое произведеніе" [8]).

Весьма удачна характеристика Жоскина де Пре, вполнѣ владѣвшаго музыкальнымъ матерьяломъ для своихъ художественныхъ цѣлей, сдѣланная Лютеромъ, питавшимъ глубокую любовь къ музыкѣ: „Музыка этого композитора, говорилъ Лютеръ, изящна и радостна, звуки не связанные прямолинейнымъ исполненіемъ правилъ, льются свободно". „Жоскинъ, по удачному выраженію Лютера, повелитель надъ нотами, тогда какъ онѣ приказываютъ другимъ композиторамъ" [9]).

Въ своихъ сочиненіяхъ Жоскинъ де Пре выражаетъ содержаніе текста [10]). Благодаря этому композитору, музыка стала особаго рода поэтическимъ языкомъ; сочиненія Жоскина де Пре выражаютъ: грусть, гнѣвъ, любовь, состраданіе, умиленіе, серьезность, веселье, шутку и пр. [11]).

Образчиками сочиненій Жоскина де Пре могутъ служить: отрывокъ изъ мессы „Gaudeamus", (См. нотн. прил, № 40), написанной еще въ стилѣ Окегема [12]), и „Et incarnatus" изъ мессы „Pange lingua" (см. нотн. прил. № 41), заимствованный у Отто Каде (Otto Kade, Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15 u 16. Jahrhunderts. S. 100). Этотъ трудъ Каде есть нотное приложеніе къ III тому Исторіи музыки Амброса).

Отрывокъ изъ мессы „Gaudeamus" Жоскина де Пре заимствованъ у Рохлица (F Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangstücke. 1-er Band, 1-te Abt.).

„Et incarnatus", изъ мессы Жоскина де Пре поражаетъ своею величавою простотой, напоминающею стиль Палестрины. «Столь искусный Жоскинъ де Пре, пишетъ Амбросъ, легко двигающійся по дебрямъ какой нибудь «фуги ad minimum», очень хорошо понимаетъ значеніе простѣйшихъ гармоническихъ послѣдовательностей и знаетъ эффектъ, производимый фразами изъ хоралоподобныхъ, торжественныхъ, медленно-чередующихся аккордовъ. «Incarnatus» мессы «Pange lingue представляетъ собою безподобный примѣръ подобнаго направленія. Самое холодное сердце, при слушаніи этого отрывка, не можетъ не почувствовать содраганія, какъ бы отъ вѣянія изъ иного, высшаго міра" [13]).

Жоскинъ де Пре величайшій композиторъ второй половины XV вѣка. Орландо Лассо (1520—1594 г.) есть одинъ изъ величайшихъ художественныхъ геніевъ всѣхъ временъ и народовъ. Техническихъ трудностей въ процессѣ композиціи для Орландо Лассо не существовало. Легкость творчества при постоянномъ трудѣ была причиною того, что названный композиторъ написалъ громадное число произведеній. Онъ имѣлъ обыкновеніе говорить: «Покуда Богъ даетъ мнѣ здоровье, я считаю непозволительнымъ оставаться праздным» [14]). Величайшимъ произведеніемъ Орландо Лассо считаются его «Покаянные псалмы», принадлежащіе къ тѣмъ художественнымъ произведеніямъ, передъ которыми безсиленъ потокъ времени, смывающій и уносящій все, менѣе значительное" [15]).

Отрывокъ изъ „Покаяннаго псалма" Орландо Лассо помѣщенъ въ нотномъ приложеніи подъ № 42.

Этотъ отрывокъ заимствованъ у Дэна, издавшаго psalmos VII poenitentialis modis musicis adaptavit Orlandus de Lassus (pag 43—44).

„Въ своихъ Покаянныхъ псалмахъ Орландо Лассо весьма замѣтно придерживается формы псалмопѣнія (psalmodiren). Его сочиненіе раздѣляется на маленькія фразы, начиная отъ двухъ-голосныхъ до шестиголосныхъ. Многое на первый взглядъ походитъ почти на фо-бур-

донъ. Но, всматриваясь ближе, съ удивленіемъ видишь, какъ даже въ такихъ, повидимому, простыхъ звуковыхъ комбинаціяхъ изящно оживлены голоса, и какъ полны они искренней экспрессіи. Вообще, выраженіе, которымъ проникнуты эти псалмы, глубоко захватываетъ душу; отъ него содрагаешься, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, оно успокоиваетъ и удивительно возвышаетъ духъ. Здѣсь изображено глубокое раскаяніе. Но это не изможденное раскаяніе, а чувство мощной и благородной души, которой нельзя не вѣрить, что послѣ своего паденія она снова геройски поднимется“ [16]).

Произведеніе Орландо Лассо „Adoramus te christe“, помѣщенное въ нотномъ приложеніи подъ № 43, заимствовано у Наумана (Naumann, Illustrirte Musikgeschichte. I. S. 363—365). Несмотря на свою краткость и простоту, оно производитъ въ пѣніи мужскихъ голосовъ возвышенное впечатлѣніе. Въ „Adoramus te Christe“ Орландо Лассо также слышится раскаяніе, но съ гораздо болѣе мужественнымъ характеромъ въ сравненіи съ ангелоподобнымъ пѣніемъ въ „Adoramus te Christe“ Палестрины (см. № 52 нотн. прил.). „Adoramus te Christe“ Орландо Лассо, пишетъ Науманъ, показываетъ намъ, какія незначительныя средства достаточны великому композитору, чтобы произвести мощный эффектъ. Здѣсь передъ нами четырехъ-голосный мужской хоръ, поющій въ спокойномъ темпѣ. Тутъ нѣтъ ни каноническихъ сплетеній между тенорами и басами, ни другихъ контрапунктическихъ ухищреній. Только кое гдѣ образуется какъ бы сама собой короткая имитація. И все таки какое торжественное пѣніе, какое сердечное выраженіе благоговѣнія въ этихъ звукахъ! Какъ хватаетъ за душу пѣніе перваго тенора отъ 13-го до 20-го такта на слова: „Ты искупилъ міръ твоимъ святымъ крестомъ“. Но еще выше возносится композиторъ, еще могущественнѣе становится его музыка, вслѣдствіе глубокой искренности въ выраженіи, когда онъ, начиная съ 21-го такта, испрашиваетъ у Бога прощенія людямъ. Глубокою скорбью проникаешься при двукратномъ, быстромъ, внезапномъ переходѣ изъ C-dur черезъ доминанту тональности B-dur въ Es-dur, производящій своимъ появленіемъ столь же мощный эффектъ, какъ и столь же внезапное возвращеніе въ C-dur—модуляція, которая въ подобномъ случаѣ и подобной сжатости до сихъ поръ принадлежитъ къ самымъ смѣлымъ и геніальнымъ. Это высшій моментъ раскаянія, но не унылаго, не безплоднаго, не субъективно-личнаго, а святой вопль о виновности всего человѣчества» [17]).

Орландо Лассо былъ въ высшей степени разностороннимъ геніемъ.

Онъ сочинялъ съ одинаковымъ успѣхомъ самыя различныя музыкальныя произведенія. Проске, глубокій знатокъ духовной музыки прежняго времени, пишетъ, что „Орландо Лассо геній универсальный. Никто изъ его современниковъ не имѣлъ ни той ясности воли, ни того господства надъ всѣми художественными намѣреніями. Оттого онъ могъ смѣло исполнять все, что ему было нужно для своихъ сочиненій. У него всегда было достаточно времени и охоты, чтобы успѣшно сочинять, какъ созерцательную духовную музыку, такъ и веселыя, рѣзвыя свѣтскія пѣсни. Великій въ лирическихъ и эпическихъ произведеніяхъ, онъ былъ бы еще выше въ драматическихъ, если бы этотъ родъ музыки существовалъ въ его время. Въ твореніяхъ Орландо Лассо встрѣчаются черты такой эпико-драматической силы и правды, что отъ нихъ вѣетъ духомъ Данте и Микель-Анжело. Если Палестрина ставится рядомъ съ Рафаэлемъ, то Орландо Лассо походитъ на великихъ флорентійцевъ. Великій въ церковныхъ и свѣтскихъ произведеніяхъ, Орландо Лассо такъ воспринялъ въ себя національные элементы всей европейской музыки того времени, что они проявились въ немъ, какъ характеристическое цѣлое, въ которомъ нельзя распознать ни спеціально итальянскихъ, ни нидерландскихъ, ни нѣмецкихъ, ни французскихъ чертъ. Никто въ этомъ отношеніи не походитъ на него такъ, какъ великій Гендель: подобно тому, какъ послѣдній есть воплощеніе нѣмецкаго, итальянскаго и англійскаго генія XVIII вѣка, и въ Орландо Лассо проявилось все великолѣпіе современнаго этому композитору германскаго и романскаго искусства“ [18]).

Образцомъ свѣтской музыки Орландо Лассо можетъ служить его пѣсня, заимствованная изъ „Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la société de musique vocale religieuse et classique, fondée à Paris en 1843“, Vol. V, p. 42—43, помѣщенная въ нотномъ приложеніи подъ № 44.

Въ этой пѣснѣ замѣчателенъ басъ, состоящій изъ неизмѣннаго повторенія трехъ нотъ, служащихъ основою для красивой гармонической послѣдовательности, называемой фригійскимъ кадансомъ. (Такъ называется заключеніе, состоящее изъ трехъ трезвучій: до-мажорнаго, ре-минорнаго и ми-мажорнаго).

Творчествомъ Орландо Лассо завершилась Нидерландская школа. Ея историческая роль кончилась со смертію этого величайшаго ея представителя [19]).

ПРИМѢЧАНІЯ къ VIII ГЛАВѢ.

[1]) По поводу обыкновенія нидерландскихъ композиторовъ писать мессы на народныя пѣсни, Амбросъ замѣчаетъ: „О профанаціи никто не думалъ. Названія мессъ бывали иногда очень странныя; будничная жизнь получала поэтическую окраску, но идеальная жизнь искусства и набожности ничего не теряла оттого, что отражала въ себѣ и освѣщала первую. Такимъ образомъ, нидерландцы вовсе не оскверняли святыни, а наоборотъ, освящали обыденное существованіе". Далѣе Амбросъ пишетъ: „Ритуальный мотивъ былъ окруженъ сіяніемъ святости, онъ допускалъ до извѣстной степени лишь благоговѣйное обращеніе съ собою. Въ отношеніи свѣтской мелодіи этого не требовалось. Композиторъ могъ ее измѣнять, какъ ему угодно, для своихъ музыкальныхъ цѣлей". (Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. III. S. 25).

[2]) Нидерландская месса лишена драматической экспрессіи. Такъ, напримѣръ, „Crucifixus, пишетъ Амбросъ, иногда прекрасно выражаетъ набожное горе, но часто эти полныя значенія слова поются просто, и имъ не придается никакого особеннаго значенія. Сильный контрастъ въ „Resurrexit" нигдѣ не замѣтенъ. Гдѣ современный композиторъ стремится придать драматизмъ своимъ звукамъ, древній просто и опредѣленно передаетъ отъ себя или скорѣе отъ имени церкви символъ вѣры". (Ambros. Geschichte der Musik. III. S. 41).

Тѣмъ не менѣе, музыка нидерландскихъ композиторовъ отнюдь не лишена экспрессіи. Нѣкоторые нидерландскіе композиторы (XVI в.) пытались даже изображать музыкой внѣшнія явленія. Такъ, напримѣръ, опыты въ рисованіи звуками дѣлали: Гомбертъ („Le chant des oiseaux, см. Ambros Geschichte der Musik. III. S. 296), Clément, Jannequin: („Le chant des oiseaux, Les cris de Paris, La bataille de Marignan и пр.). Объ этихъ произведеніяхъ Jannequin см. Ambros. Geschichte der Musik. III. S. 336, ср. также Tiersot, Histoire de la chanson populaire en France, p. 468, 478, „Les cris de Paris" Жаннекэна помѣщены въ Recueil des morceaux de musique ancienne t. II, p. 333, La bataille de Marignan ibid. t. V, p. 13. Послѣднее произведеніе появилось въ дешевомъ изданіи фирмы: Durand. Schoenewerk.

[3]) Киземеттеръ пишетъ, что сочиненія композиторовъ Нидерландской школы не шокируютъ нашего слуха и даже могутъ доставить намъ удовольствіе. (Kiesewetter, Geschichte der europaeisch-abendlaendischen oder unsrer heutigen Musik. Zweite Ausgabe. S. 49). По этому поводу Амбросъ замѣчаетъ, что „въ отношеніи сочиненій Дюфе подобная похвала нѣсколько холодна" (Ambros. Geschichte der Musik. II. S. 414).

[4]) Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1854. II. S. 456—457.

[5]) Ibid. II. S. 457.

[6]) Fétis, Biographie universelles des musiciens. Deuxième édition. Paris. 1862. III, p. 72.

[7]) Жоскинъ де Пре ученикъ Окегема (Ockeghem, Ockenheim), главы второй или младшей Нидерландской школы. (R. G. Kiesewetter, Geschichte der europaeisch-abendlaendischen oder unsrer heutigen Musik. Zweite Ausgabe. S. 50). Упомянутый авторъ считаетъ Дюфе за представителя первой или старшей Нидерландской школы (Ibid. S. 48).

[8]) Ambros. Geschichte der Musik. III. S. 211.

[9]) Winterfeld, Johannis Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin. 1834, I, S. 69.

[10]) „Если принять въ соображеніе, что у композиторовъ, служившихъ Жоскину де Пре моделями, главное заключается лишь въ искусныхъ контрапунктическихъ комбинаціяхъ; если вспомнить, что именно онъ своими мотетами разрушилъ прежнія границы и попытался на ряду съ контрапунктическими ухищреніями предоставить тексту подобающее ему значеніе, то нельзя не дивиться творчеству этого композитора. (См. Предисловіе Коммера къ 8-му тому его сборника Collectio operum musicorum Batavorum Saeculi XVI, pag. 2. Не имѣя подъ руками этой книги, я заимствовалъ приведенную выше цитату у Амброса: Geschichte der Musik. III. S. 205).

Кромѣ названнаго сборника Коммера, для изученія произведеній Жоскина де Пре можетъ служить: „Publication älterer praktischer und theoretischer Musikwerke. Bd. VI.

[11]) Ambros, Geschichte der Musik. III. S. 205.

[12]) Месса „Gaudeamus" Жоскина де Пре одно время считалась за сочиненіе Окегема. Подъ именемъ послѣдняго помѣщенъ отрывокъ этой мессы у Рохлица (F. Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangstücke. I. Band. Abtheilung. S. 3—4) и у Киземеттера (Geschichte der europaeisch-abendlaendischen oder unsrer heutigen Musik. S. 53. Beilagen. № 10, S. XXVI—XXVIII). Впрочемъ, во второмъ изданіи своей книги Киземеттеръ исправляетъ свою ошибку (Ibid. Nachträgliche Erklärung des Verfassers. S. 117).

О мессѣ „Gaudeamus“ Жоскино де Пре см. Ambros, Geschichte der Musik. III. S. 177, 213.

[13]) Ambros, Geschichte der Musik. III. S. 211.

Цитуя восторженные отзывы Амброса, глубокаго знатока исторіи музыки, о Жоскинѣ де Пре и другихъ композиторахъ полифонической музыки XV и XVI вѣковъ (см. ниже), считаю не лишнимъ замѣтить, что она предназначалась для вокальнаго исполненія безъ инструментальнаго сопровожденія (a capella). Поэтому о ея художественныхъ красотахъ можно судить не по переложеніямъ для фортепіано, дающимъ лишь приблизительное понятіе, а по хоровому исполненію.

[14]) Ambros, Geschichte der Musik. III. S. 349. «Полное господство надъ нотами, пишетъ Амбросъ, научившимися „послушанію“ со временъ Жоскина, легко исполнявшими всѣ намѣренія, постоянно направленная мысль на созданіе звуковыхъ формъ, вслѣдствіе чего она перестала, наконецъ, быть головоломною работою, а сдѣлалась лишь до нѣкоторой степени легкой духовной дѣятельностію, объясняютъ почти невѣроятное множество твореній Орландо. (Изъ новѣйшаго времени, можетъ быть, лишь Александръ Скарлятти и I. С. Бахъ представляютъ аналогичные примѣры“). (Ibid. III. S. 355).

[15]) Ibid. III. 353.

Посѣтивъ Мюнхенъ лѣтомъ 1884 г., я имѣлъ случай разсматривать «Покаянные псалмы» Орландо Лассо, хранящіеся въ библіотекѣ упомянутаго города. Они украшены иллюстраціями Ганса Мюлиха (Hans Muelich), удачно изобразившаго сцены изъ стараго и новаго завѣта, исторіи, даже миѳологіи и жизни того времени. (Ср. W. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte. Zehnte Auflage. II. S. 365). Переплетъ—своего рода драгоцѣнность: онъ усѣянъ драгоцѣнными камнями.

[16]) Ambros, Geschichte der Musik. III. S. 354.

[17]) Naumann, Illustrirte Musikgeschichte. I. S. 362.

[18]) C. Proske, Musica Divina. I. pag. LII. Тамъ же помѣщены двѣ мессы Орландо Лассо.

[19]) Ambros, Geschichte der Musik. III. S. 361—362.

Глава IX.

Англійская школа.

Амбросъ называетъ Англійскую школу „родною сестрою“ Нидерландской. У англійскихъ композиторовъ, пишетъ названный историкъ, „мы находимъ богатый контрапунктъ, написанный на неизмѣнно-сохраненный кантусъ фирмусъ (cantus firmus), взятый въ качествѣ тенора изъ церковныхъ мелодій или народныхъ пѣсенъ, голоса, удвоенные каноническими имитаціями, мессы, названныя по ихъ основнымъ мотивамъ, узкія, замысловатыя имитаціи и изящную звуковую ткань, соединенія двухъ-дольнаго и трехъ-дольнаго такта, звеньеобразные мелодически-гармоническіе ходы, – словомъ, вездѣ встрѣчаемъ полновѣсныя доказательства серьознаго школьнаго обученія. Въ Англійской школѣ нѣтъ фантастическихъ мудрствованій и ухищреній Нидерландской; англійскіе композиторы скорѣе прозаичны, но вовсе не уклоняются отъ сложныхъ звуковыхъ сочетаній, хотя ихъ не ищутъ. Въ музыкѣ Англійской школы нѣтъ глубокаго, чистаго чувства, такъ часто обнаруживающагося въ нидерландскомъ контрапунктѣ, нѣтъ столь привлекательнаго музыкальнаго остроумія нидерландскихъ композиторовъ, нѣтъ ихъ колоссальнаго мастерства. Но англичане отличаются добросовѣстнымъ исполненіемъ выбранной задачи, рачительной и изящной во всѣхъ частностяхъ работой, чистотой или, если хотите, опрятностію композиціи, своеобразной мелодичностію, въ которой часто чувствуется ясно нѣчто, напоминающее англійскія народныя пѣсни, послѣдовательностію, можно даже сказать логичностію въ распредѣленіи фразъ и взаимнаго отношенія голосовъ. Все это придаетъ англійскимъ музыкальнымъ сочиненіемъ солидную основательность, доставляющую имъ значеніе настоящей художественной работы. Если въ итальянской музыкѣ того времени преобладаетъ поэтичность надъ относительно еще не развившейся техникой, то въ англійской реально-ремесленная сторона перевѣшиваетъ художественную“ [1]).

Есть извѣстія, что мензуральная музыка и контрапунктъ начали развиваться въ Англіи ранѣе, чѣмъ въ другихъ странахъ [2]). Тинкторисъ, бельгійскій теоретикъ XV вѣка, въ своемъ трудѣ: Proportionale musices“ пишетъ: „Говорятъ, что источникъ и происхожденіе этого новаго искусства въ Англіи. Главой Англійской школы былъ Дёнстэбль (Dunstaple), современникъ Дюфе и Биншуа, за которымъ непосредственно слѣдовали: Окенгеймъ, Бюнуа, Регисъ и Каронъ, лучшія изъ когда либо жившихъ композиторовъ“ [3]).

Дёнстэбль (Dunstable), умершій въ 1458 г., пользовался славой, перешедшей границы его отечества и достигнувшей континента [4]).

Образчикомъ композиціи Дёнстэбля можетъ служить отрывокъ произведенія названнаго автора, помѣщенный въ нотн. прил. подъ № 45 и заимствованный у Амброса (Ambros Geschichte der Musik. Breslau. 1864. II. S. 535—536).

Мелодія пѣсни „O rosa bella“, съ которой сходны первые шесть тактовъ верхняго голоса этого произведенія Дёнстэбля, находится у E. de Coussemaker, Scriptorum de musica medii aevi, IV, pag. 173 (въ трактатѣ Тинкториса: Proportionale musices).

Этотъ отрывокъ изъ произведенія Дёнстебля свидѣтельствуетъ объ извѣстной степени благозвучія, достигнутой названнымъ композиторомъ, и о его сходствѣ съ нидерландскими контрапунктистами; такъ, напримѣръ, въ седьмомъ тактѣ приведеннаго отрывка Дёнстэбля употребленъ кадансъ, часто встрѣчаемый у нидерландскихъ композиторовъ, о которомъ упоминалось на стр. 72.

Читатель, желающій болѣе подробно изучить англійскую музыку, найдетъ образцы англійскихъ композиторовъ у Гаукинса (Hawkins, A general History of the science and practice of music) и Бёрнея (Burney, A general History of music). Въ этой краткой хрестоматіи могутъ быть помѣщены лишь образцы величайшихъ англійскихъ композиторовъ, образующихъ своею дѣятельностію кульминаціонную точку Англійской школы и запечатлѣнныхъ яркою, самобытною музыкальною индивидуальностію, которая значительно отличаетъ ихъ отъ остальныхъ соотечественниковъ, далеко не обнаруживающихъ такой самостоятельной музыкальной физіономіи, какая замѣчается у отдѣльныхъ композиторовъ Нидерландской школы [5]).

Величайшими англійскими композиторами эпохи строгаго контрапункта считаются Томасъ Тэллисъ, умершій въ 1585, и его ученикъ Вилліамъ Бёрдъ (1538—1623 г.), который, по мнѣнію Амброса, „какъ художникъ, ничуть не ниже Палестрины“ [6]).

„Тэллисъ, пишетъ Амбросъ, богаче и изящнѣе обработываетъ свои произведенія, чѣмъ кто либо изъ его предшественниковъ. Имитирующія вступленія голосовъ также удачны, какъ красивы и эффектны ихъ группировки въ продолженіе пьесы; гармонія въ высшей степени благозвучна и отличается теплотою колорита. Тэллисъ не дѣлаетъ никакой тайны изъ хроматическихъ знаковъ и выписываетъ ихъ съ чисто англійскою основательностію. Часто встрѣчается нѣчто совсѣмъ особенное. Такъ, напримѣръ, скачекъ въ уменьшенную кварту, считавшійся теоретиками „невозможнымъ“, а потому строго запрещенный, составляетъ характеристическую и весьма изящную отличительную черту темы мотета: „Heare the voyce and prayer of thy servaunts“ [7]).

Этотъ мотетъ Тэллиса, помѣщенный въ нотномъ приложеніи подъ № 46, заимствованъ у Бёрнея (Burney, A general history of music. London MDCCLXXXIXIII, p. 27—28).

„Тэллисъ и Бёрдъ, пишетъ Амбросъ, находятся въ аналогичномъ отношеніи, какъ и оба Габріели въ Венеціи. Послѣдній остатокъ старинной строгости, замѣтный въ сочиненіяхъ старшаго Габріели и Тэллиса, сообщаетъ имъ особенную прелесть. Но чистое завершеніе и заключеніе древняго искусства и обращеніе взора, полнаго предчувствія, къ новому, мы находимъ у Джованни Габріели, ученика и племянника Андрея Габріели, и у Вилліама Бёрда, ученика Тэллиса“ [8]).

Образчикомъ композиціи Бёрда можетъ служить его произведеніе, помѣщенное въ нотн. прил. подъ № 47 и заимствованное у Бёрнея [9]), (Burney, A general history of music. III. p. 95—96):

Это произведеніе Бёрда состоитъ изъ мастерской ткани другъ другу имитирующихъ голосовъ, въ высшей степени изящно разработанныхъ съ точки зрѣнія контрапункта, мелодичныхъ и въ своихъ единовременныхъ сочетаніяхъ образующихъ безукоризненно-правильную, естественную, благозвучную гармонію, интересъ которой возвышается красивыми задержаніями и разнообразными кадансами, расчленяющими все произведеніе на болѣе или менѣе длинныя фразы и успокоивающими слухъ своими вполнѣ удовлетворительными окончаніями. Въ этомъ сочиненіи голоса появляются неодновременно, иногда паузируютъ, чтобы вновь эффектно вступить съ мотивами, откликающимися въ другихъ партіяхъ. Мѣстами Бёрдъ бросаетъ свою сложную, филиграновую обработку звукового матеріала и пишетъ простые, по нѣскольку разъ повторяющіеся аккорды (напр. 39-ый тактъ); послѣ такого перерыва авторъ снова принимается за контрапунктъ, замѣтно оживляющійся подъ конецъ произведенія и образующій весьма изящную ткань взаимно-имитирующихъ голосовъ. Если Бёрдъ иногда пишетъ въ простѣйшемъ аккордовомъ стилѣ, то, на оборотъ, результатомъ контрапункта въ сочиненіяхъ Бёрда бываютъ весьма сложныя гармоническія сочетанія. Такъ, напримѣръ, на послѣдней четверти 12-го такта того же произведенія образуется первое обращеніе чрезмѣрнаго трезвучія (ре-фа ♯—си ♭—ре), — сочетаніе, рѣдко встрѣчающееся въ музыкѣ того времени. Точно также оригинальнымъ долженъ былъ казаться внезапный переходъ изъ мажора въ миноръ той же тоники посредствомъ хроматическаго пониженія терціи (а именно: изъ D-dur въ D-moll, см. 11 тактъ). Вообще модуляціи въ разбираемомъ произведеніи весьма естественны и вполнѣ соотвѣтствуютъ правиламъ современной гармоніи, инстинктивно исполнявшимися Бёрдомъ, геніальная прозорливость котораго предвосхищала много такого, что сдѣлалось достояніемъ лишь послѣдующихъ временъ...

Бёрдъ писалъ также инструментальныя сочиненія, о которыхъ будетъ сказано въ XIV главѣ. Здѣсь же могутъ быть еще упомянуты англійскіе мадригалы.

Слово мадригалъ происходитъ отъ „mandra“ (стадо) и „gal“ (пѣсня).

Теоретикъ Пьетро Ааронъ, жившій въ первой половинѣ XVI вѣка, пишетъ „mandriale“. Мадригалъ означаетъ пастушью пѣсню. Для него выбирался текстъ свѣтскаго, часто эротическаго содержанія. Мадригалы играли первенствующую роль въ камерной музыкѣ XVI столѣтія. Для нихъ композиторъ ни откуда не заимствовалъ темы, а создавалъ ее самъ, заботясь о вѣрной характеристики текста [10]).

Объ этихъ произведеніяхъ англійскихъ авторовъ Амбросъ пишетъ: „Прелестные, частью безподобные въ своемъ родѣ мадригалы этихъ композиторовъ весьма существенно отличаются отъ итальянскихъ и нидерландскихъ. Извѣстно, что Британское государство (Англія, Шотландія и Ирландія) весьма богато народными, въ высшей степени красивыми пѣснями. Мадригалы хотя и не написаны на эти народныя темы, но напоминаютъ послѣднія, строго сохраняя въ мастерской ткани голосовъ границу, гдѣ значеніе мелодіи еще узнаваемо, хотя уже господствуетъ богатая, подвижная жизнь полифоніи. Ничего не можетъ быть прелестнѣе нѣкоторыхъ пьесъ Доуланда и Морлея. Онѣ и наивно-народны, и вмѣстѣ съ тѣмъ изящно-благородны. Это салонная музыка въ лучшемъ смыслѣ этого слова, обязанная своимъ происхожденіемъ обществу временъ Елизаветы, когда было столько благородныхъ, прекрасныхъ женщинъ и доблестныхъ мужчинъ. Оттого эти произведенія могутъ быть названы самымъ очаровательнымъ цвѣткомъ той эпохи“ [11]).

Мадригалы англійскихъ композиторовъ читатель можетъ найти у Майера (Julius Jos. Maier, Auswahl englischer Madrigale).

По недостатку мѣста, здѣсь можетъ быть помѣщенъ лишь одинъ мадригалъ Доуланда (Dowland), заимствованный изъ The musical library. 1834. London. Charles Knight. Ludgate—street, Vol. I, p. 1—3. (См. нотн. прил. № 48).

Доуландъ не только былъ прекраснымъ композиторомъ, но и искуснымъ исполнителемъ на лютнѣ [12]). Онъ много путешествовалъ, былъ въ Италіи и находился въ дружескихъ отношеніяхъ съ Лукою Маренціо [13]), однимъ изъ величайшихъ мадригалистовъ Римской школы.

ПРИМѢЧАНІЯ къ IX ГЛАВѢ.

[1]) Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. III. S. 443—444.

[2]) Dommer. Handbuch der Musik.-Geschichte. Leipzig. 1868. S. 62.

[3]) E. de Coussemaker, Scriptorum de Musica medii aevi. IV, pag. 154. Амвросъ, сначала приписывающій первенство въ контрапунктѣ нидерландцамъ (см. Ambros, Geschichte der Musik. II. S. 470), въ III томѣ своей исторіи музыки склоняется къ мнѣнію Тинкториса (Ibid. III. S. 442).

[4]) Burney, A général history of music. London MDCCLXXXII, II. p. 400.

[5]) „Индивидуальности одновременныхъ англійскихъ композиторовъ, пишетъ Амвросъ, совершенно исчезаютъ подъ узорчатымъ покрываломъ контрапунктической ткани; поэтому въ ихъ произведеніяхъ преимущественно обращаетъ на себя вниманіе внѣшняя сторона музыкальной формы, тогда какъ у нидерландцевъ сквозь строгую конструкцію чувствуется уже значительное движеніе въ глубинѣ духовной жизни. Для англичанъ музыка есть преимущественно игра звуковыми формами (гансликовскія «звучащія, подвижныя формы!"), а для нидерландцевъ она уже носительница фазисовъ духовной жизни». (Ambros, Geschichte der Musik. III. S. 444).

[6]) Ambros, Geschichte der. Musik. III. S. 454.

[7]) Ibid. III. S. 453.

[8]) Ibid. III. S. 452.

Объ Андреѣ и Джованни Габріели см. главу XI (Венеціанская школа).

[9]) Бёрней замѣчаетъ по поводу помѣщеннаго въ этой хрестоматіи произведенія Бёрда, что оно «весьма высокаго достоинства, благодаря серьезности и простотѣ темы фуги и чистотѣ гармоніи». (Burney, A général history of. music. III. p. 94).

[10]) Ср. Riemann, Musik-Lexicon. Leipzig. 1887. S. 583—584. Ambros, Geschichte der Musik. III. S. 470, 471, 480, 509, 510. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. I. S. 65.

[11]) Ambros, Geschichte der Musik. III. S. 459.

[12]) Hawkins, History of the science and practice of music. III, p. 323.

„Доуландъ прославленъ въ одномъ соннетѣ, появившемся въ „The passianote pilgrim", приписываемомъ Шекспиру. Но этотъ сонетъ сначала былъ опубликованъ въ Сборникѣ поэмъ Ричарда Барнфильда (Barnfield). (См. W. Chappell, Popular music of the olden time, I, p. 127).

Въ упомянутомъ сонетѣ о Доуландѣ сказано: „Тебѣ дорогъ Доуландъ, который своей небесной игрой на лютнѣ восхищаетъ человѣческій слухъ". Этотъ сонетъ помѣщенъ въ I томѣ упомянутой книги Чеппеля, на стр. 128.

Бёрней высказываетъ мнѣніе, довольно неблагопріятное о Доуландѣ, какъ композиторѣ (Burney, A général history of music. III, p. 136, 137). На 139 и 140 стр. того же тома упомянутой исторіи музыки Бёрнея помѣщены два примѣра „Lamentation" Доуланда.

[13]) Hawkins, History of the science and practice of. music III, p. 325.

Глава X.

Римская школа.

Папы, принявъ въ свою капеллу нидерландскихъ пѣвчихъ, принесшихъ туда свое контрапунктическое искусство, санкціонировали полифоническую музыку [1]). Римъ сталъ привлекать величайшихъ композиторовъ и положилъ на нихъ свой характерный отпечатокъ, всего рельефнѣе обнаруживающійся въ Палестринѣ, творчество котораго обозначаетъ кульминаціонную точку всей духовной музыки вообще и столицы католическаго міра въ частности. Около Палестрины группируются болѣе или менѣе выдающіеся композиторы, образующіе, несмотря на свои національныя и индивидуальныя особенности, одну Римскую школу, вслѣдствіе общаго музыкальнаго характера, усвоеннаго ими во время ихъ пребыванія въ „Вѣчномъ городѣ". „Намъ извѣстно, пишетъ Амбросъ, что въ центральномъ пунктѣ духовной музыки, въ папскомъ хорѣ пѣвчихъ, были представител разныхъ національностей. Въ этомъ художественномъ цѣломъ каждая изъ послѣднихъ завѣдывала особою вѣтвью: испанцы, въ качествѣ фальцетистовъ, исполняли сопрановую партію, нидерландцы были теоретиками и композиторами, французы (Гудимель) практически-способными учителями и тоже композиторами, итальянцы болѣе или менѣе обнаруживали свою дѣятельность во всѣхъ этихъ направленіяхъ. Всѣхъ вмѣстѣ соединяло серьезное, возвышенное стремленіе, и на всѣхъ ихъ Римъ оказывалъ свое особенное образовательное вліяніе, отъ котораго никто, изъ жившихъ тамъ, не могъ уклониться" [2]).

Упомянутый въ этой цитатѣ Клавдій Гудимель (1505 — 1572 г.) основалъ въ Римѣ школу, въ которой учились: Палестрина, Джованни Маріа Нанини и пр. [3]). Какъ композиторъ, Гудимель замѣчателенъ тѣмъ, что въ его сочиненіяхъ встрѣчаются черты, напоминающія Палестрину [4]). Ихъ техническая сторона отличается изящною правильностію. Гудимель избѣгаетъ контрапунктическихъ ухищреній, служащихъ лишь для того, чтобы выставлять на показъ техническую виртуозность. Но стиль его состоитъ изъ голосовой ткани искусныхъ имитацій, производящихъ весьма художественный эффектъ. Иногда же Гудимель пишетъ въ простѣйшемъ аккордовомъ стилѣ, въ которомъ его ученикъ Палестрина проявляетъ всю мощь своего генія.

Образчикомъ произведеній Гудимеля въ простѣйшемъ аккордовомъ стилѣ можетъ служить псаломъ, помѣщенный въ нотн. прил. подъ № 49 и заимствованный у Видмана (Die strengen Formen der Musik. S. 1.)

Палестрина [5]) (1514 –1594 г.) подъ руководствомъ Гудимеля овладѣлъ всею контрапунктическою техникой, глубоко изучилъ образцовыя творенія прежнихъ композиторовъ [6]) и достигнулъ зенита полифонической виртуозности. Но всѣ сложныя контрапунктическія комбинаціи для Палестрины имѣютъ цѣну лишь средства достигать высшихъ художественныхъ цѣлей. Иногда онъ преднамѣренно пользуется самыми простыми аккордовыми послѣдовательностями, извлекая изъ нихъ глубокіе эффекты, вполнѣ соотвѣтствующіе религіознымъ цѣлямъ духовной музыки. Въ простѣйшемъ аккордовомъ стилѣ написано знаменитое сочиненіе Палестрины, называемое Improperіями. Оно помѣщено въ нотномъ приложеніи подъ № 50 и заимствовано изъ сборника: Musica Sacra für Kirchenchöre, höherer Lehranstalten etc. Dritte Auflage. Mit einem liturgischen Anhang von Fr. Spitta. Göttingen. 1887 S. 47—49. Improperіями называются молитвы, которыя поются въ страстную пятницу, вмѣсто обыкновенной обѣдни, на древнія григоріанскія мелодіи. Съ 1560 г. въ Сикстинской капеллѣ исполняются improperіи Палестрины. „Improperіи, пишетъ Амбросъ принадлежатъ къ самымъ

простымъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, самымъ прекраснымъ произведеніямъ, созданнымъ Палестриною. Святая скорбь и любовь выражаются въ этихъ простыхъ, подобныхъ фо-бурдону аккордахъ съ ихъ чудными заключеніями. Исполняясь въ Сикстинской капеллѣ уже нѣсколько столѣтій, это произведеніе все таки сохраняетъ до сихъ поръ свой мощный эффектъ“ [7]).

Къ Импроперіямъ Палестрины всего болѣе можно отнести слова Амброса, которыми этотъ историкъ заключаетъ свою характеристику упомянутаго композитора. „Музыка Палестрины, пишетъ Амбросъ, предназначена для церкви, богослуженія, церковнаго года съ его днями печали, утѣшенія, торжества, освященія, благодаренія и поклоненія. Сочиненія упомянутаго композитора не внѣшнее украшеніе этихъ торжественныхъ, разнообразныхъ обрядовъ; эта музыка срослась съ ними, какъ ихъ составная часть. У нея есть даже собственное мѣсто: подобно тому, какъ Гомеръ предполагаетъ Элладу, Софоклъ-Аѳины, Палестрина— Римъ, гдѣ возникли произведенія этого композитора и для котораго они написаны. Ихъ настоящее мѣсто въ Сикстинской капеллѣ, гдѣ глядятъ сивиллы и пророки Микель Анджело, гдѣ величественно изображены начало и конецъ вселенной, созданіе и уничтоженіе міра. Надъ громовыми ударами Страшнаго Суда возносятся звуки, подобно свѣтлой радугѣ. Разгнѣванный титанъ — художникъ повѣтствуетъ о справедливости живого Бога; „страшна рука Господня“. Но композиторъ говоритъ намъ о Божьей любви, о милосердіи Господнемъ и о сладкой гармоніи вѣчнаго блаженства“ [8]).

Импроперіи Палестрины имѣютъ не только высокое художественное значеніе, но представляютъ громадный историческій интересъ. Благодаря этому сочиненію, авторъ былъ призванъ разрѣшить вопросъ, отъ котораго зависѣла вся дальнѣйшая судьба духовной музыки въ Католической церкви. Тридентскій соборъ (1543—1563 г.) обратилъ вниманіе на церковную музыку. Духовенство протестовало противъ мессъ, написанныхъ на свѣтскія пѣсни, и указывало на неясность словъ текста въ контрапунктической музыкѣ [9]). Были такія лица, которыя предлагали изгнать совсѣмъ изъ церкви полифоническую музыку и возвратиться къ унисонному пѣнію григоріанскихъ мелодій [10]). Но другіе высказались болѣе благосклонно къ контрапунктическимъ духовнымъ сочиненіямъ, „потому что они содѣйствуютъ духу набожности“ [11]). Всѣ были согласны въ необходимости устранить изъ церкви мессы, написанныя на темы изъ свѣтскихъ пѣсенъ. Вопросъ же о неясности текста въ контрапунктической музыкѣ рѣшить было труднѣе [12]). Тогда былъ призванъ Палестрина, какъ авторъ Импроперій, при пѣніи которыхъ всѣ слова слышны вполнѣ отчетливо. Ему было поручено написать мессу, которая удовлетворяла бы всѣмъ требованіямъ духовенства. Палестрина вполнѣ понималъ важность предложенной ему задачи: отъ ея рѣшенія зависѣло сохраненіе въ церкви полифонической музыки, или ея изгнанія за неспособность служить религіознымъ интересамъ [13]). Съ молитвою, чтобы „Богъ просвѣтилъ ему очи“ [14]), Палестрина приступилъ къ работѣ и написалъ три шести-голосныя мессы. 28-го апрѣля 1565 г. во дворцѣ кардинала Вителлоццо онѣ были исполнены въ присутствіи компетентныхъ судей, интересъ которыхъ все болѣе и болѣе возрасталъ при слушаніи сочиненій Палестрины и достигнулъ высшаго восторга отъ третьей мессы. Она была признана за образецъ настоящаго стиля духовной музыки [15]).

Эта месса извѣстна подъ именемъ мессы папы Маркелла, потому что посвящена памяти послѣдняго, весьма благосклонно относившагося къ Палестринѣ. Маркеллъ II, занимавшій папскій престолъ всего лишь 21 день, отличался высокими нравственными качествами и добродѣтельною жизнію. Ранке пишетъ, „что Маркеллъ II олицетворялъ въ себѣ самомъ ту реформу церкви, о которой прочіе лишь болтали“ [16]). Посвященіе вышеупомянутой мессы этому папѣ имѣетъ глубокій смыслъ. Оно намекаетъ на то, что Палестрина старался со своей стороны содѣйствовать улучшенію въ дѣлахъ Церкви, о которомъ въ то время такъ много хлопотали. Это усердіе къ интересамъ Церкви вызвало въ Палестринѣ воспоминаніе о томъ, кто своею свѣтлою личностію могъ бы всего лучше этому содѣйствовать. Посвященіе своей самой удачной мессы памяти Маркелла II было со стороны Палестрины выраженіемъ благоговѣйнаго почтенія къ добродѣтели этого папы [17]).

19-го іюня 1565 г. месса папы Маркелла была исполнена въ Сикстинской капеллѣ въ присутствіи папы Пія IV. Онъ сказалъ объ этомъ геніальномъ произведеніи Джованни Пьерлунджи (такъ звали Паслестрину): „Это—гармоніи новаго пѣнія, слышаннаго апостоломъ Іоанномъ въ небесномъ Іерусалимѣ; а земной Іоаннъ даетъ возможность услышать эти звуки въ земномъ Іерусалимѣ“ [18]).

Отрывокъ изъ мессы папы Маркелла Палестрины помѣщенъ въ нотн. прил. подъ № 51. Этотъ отрывокъ заимствованъ изъ названной мессы, изданной Рикорди (стр. 47—53).

Анализъ этого произведенія убѣждаетъ, что оно вовсе не написано съ одною только цѣлью угодить требованіямъ духовенства. Послѣднее было подкуплено красотами этой мессы. Самъ Палестрина воображалъ, что написалъ свою мессу, посвященную папѣ Маркеллу, въ совсѣмъ новомъ стилѣ, что видно изъ его предисловія ко второму изданію его мессъ. На самомъ дѣлѣ „то, что увлекло судей, по замѣчанію Амброса, заключалось не въ новомъ, неслыханномъ стилѣ, а въ непреодолимомъ очарованіи благозвучіемъ и высшею красотою. Кардиналы были согласны въ томъ, что мессы Палестрины удовлетворяютъ всѣмъ требованіямъ, и объявили пѣвчимъ, что духовенство не имѣетъ основанія желать перемѣны въ церковной музыкѣ; но пѣвчіе должны выбирать для богослуженія произведенія, подобныя только что слышаннымъ“ [19]).

Реформа церковной музыки, о которой мечтало духовенство, ограничилось измѣненіемъ выбора произведеній, исполнявшихся въ папской капеллѣ [20]). Изъ нихъ были исключены мессы, написанныя на народныя пѣсни; вмѣсто этихъ мессъ стали исполнятся преимущественно произведенія Палестрины и другихъ композиторовъ Римской школы, сходныхъ съ нимъ по стилю. Впрочемъ, по замѣчанію Амброса, „стиль Палестрины и есть стиль Римской школы“ [21]).

„Въ мессѣ папы Маркелла Палестрина какъ бы резюмировалъ всѣ новыя пріобрѣтенія искусства“ [22]). Вся она состоитъ изъ изящной ткани контрапунктически — разработанныхъ голосовъ. Хотя стремленіе къ наибольшей ясности текста заставило композитора часто пользоваться простѣйшими разрядами контрапункта (нота противъ ноты, двѣ ноты противъ одной), но тамъ, гдѣ текстъ не представляетъ опасности быть непонятымъ, напримѣръ, на слово «аминь», Палестрина пишетъ весьма сложную полифоническую музыку.

„Характеристическій признакъ этой мессы, замѣчаетъ Амбросъ, есть возвышенная простота. Контрапунктическая ткань ея шести голосовъ вездѣ въ высшей степени искусна, оживлена и идеально-правильна“ [23]). Произведенія Палестрины помѣщены во многихъ сборникахъ. Съ 1862 г. началось изданіе произведеній Палестрины у Брейткопфа и Гертеля въ Лейпцигѣ.

Въ этой краткой хрестоматіи можно было помѣстить изъ произведеній Палестрины еще „Adoramus te“, потому что, кромѣ своей высокой красоты, это произведеніе представляетъ интересное сравненіе съ музыкой на тѣ же слова Орландо Лассо (см. нотн. прил. № 52).

Это произведеніе заимствовано изъ „Musica sacra für Kirchenchöre, höhere Lehranstalten etc. Dritte Auflage. Mit einem liturgischen Anhang von Fr. Spitta. S. 46.

Палестрина въ своихъ твореніяхъ „говоритъ на особомъ нарѣчіи, которому нужно научиться, чтобы понимать его“ [24]). Истинные художественные шедевры требуютъ глубокаго изученія для полнаго ихъ усвоенія. Только при этомъ условіи дѣлаются доступны присущія имъ красоты. Въ особенности много труда и терпѣнія нужно имѣть, чтобы освоиться съ геніальными произведеніями прежнихъ временъ. Наша современная музыка такъ мало походитъ на діатоническій стиль контрапунктическихъ хоровъ a capella 16-аго вѣка, что ихъ своеобразныя красоты для многихъ совершенно непонятны. Поэтому и Палестрина доступенъ лишь весьма немногимъ [25]).

Чрезвычайно трудно объяснить словами сущность красоты какого нибудь художеественнаго произведенія. Пониманію музыки Палестрины едва-ли могло-бы помочь какое бы то ни было краснорѣчіе. Одно лишь усидчивое и внимательное изученіе шедевровъ названнаго музыкальнаго генія и ихъ сравненіе съ продуктами творчества другихъ композиторовъ можетъ выяснить значеніе Палестрины, какъ вершины цѣлаго историческаго періода, именно, эпохи строгаго контрапункта a capella, - и эстетическую цѣнность палестриновской музыки, представляющей недосягаемый идеалъ высшей художественной красоты, въ которой соединились: безукоризненная техническая правильность, изящное благозвучіе и искренняя глубоко-религіозная экспрессія [26]).

По мнѣнію Проске, непосредственно за сочиненіями Палестрины должны быть поставлены произведенія его товарища по школѣ, Джованни Маріи Нанини [27]). Послѣдній былъ не только композиторъ, но и теоретикъ. Онъ написалъ трактатъ по контрапункту. „Нанини, пишетъ Амбросъ, представляетъ рѣдкое явленіе. Трудно найти другого музыканта, который соединялъ бы въ себѣ спеціально-музыкальную ученость, свободный полетъ поэтическаго

вдохновенія и живой творческій даръ,— способности, обыкновенно далеко расходящіяся другъ отъ друга» [28]). Образчикомъ произведеній Нанини можетъ служить „Diffusa est gratia“ (см. нотн. прил. № 53).

Это произведеніе Нанини заимствовано изъ „Recueil des morceaux de musique ancienne executés aux concerts de la société de musique vocale religieuse et classique, fondée à Paris en 1843“, v. 6, p. 173. Оно соединяетъ въ себѣ интересную контракунктическую разработку голосовъ, вступающихъ одинъ за другимъ съ одинаковымъ мотивомъ, ярко выдѣляющимся, благодаря эффектно-диссонирующимъ задержаніямъ, и изящную гармонію, ласкающую слухъ естественностію аккордовыхъ послѣдовательностей. Мелодичность голосоведенія, благозвучіе гармоніи и задушевность экспрессіи дѣлаютъ изъ этого произведенія образецъ высокой художественности, выигрывающей тѣмъ болѣе, чѣмъ дольше и внимательнѣе оно изучается.

Дж. М. Нанини основалъ въ Римѣ школу композиціи, въ которой образовалось много замѣчательныхъ композиторовъ, напримѣръ: Феличе Анеріо, Грегоріо Аллегри и др.

Образчикомъ произведеній Феличе Анеріо можетъ служить „Christus factus est„ (см. нотное прил. № 54).

Это произведеніе заимствовано у Рохлица (Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangstücke. 1-e Band. Zweite Abtheilung. S. 22). Оно отличается эффектными диссонансами, являющимися результатомъ правильно-приготовленныхъ задержаній, смѣлою и оригинальною для того времени гармоніей. Такъ, напримѣръ, на послѣдней части третьяго такта съ конца появляется 1-ое обращеніе ля бемоль—мажорнаго трезвучія, прямо переходящее въ приготовленный доминантъ—септаккордъ соль минорнаго лада, образуя заключеніе, производящее весьма изящное впечатлѣніе. Изъ рѣдкихъ для того времени гармоническихъ сочетаній обращаетъ на себя вниманіе чрезмѣрное трезвучіе въ своемъ первомъ обращеніи въ 9-мъ и 12-мъ тактахъ сначала. Въ голосоведеніи попадаются запрещенные теоріей, но весьма эффектные скачки въ уменьшенные интервалы. (См. сопрановый голосъ въ первомъ и второмъ тактахъ сначала, альтовый голосъ въ третьемъ и второмъ тактахъ съ конца).

Грегоріо Аллегри, умершій въ 1652 г., особенно знаменитъ своимъ „Miserere“. (см. нотн. прил. № 55).

Это произведеніе заимствовано изъ „Musica sacra für Kirchenchöre, höhere Lehranstalten etc. Dritte Auflage. Mit einem liturgischen Anhang von Fr. Spitta. Göttingen. 1887. S. 36. „Miserere“ Аллегри исполняется въ страстную пятницу въ Сикстинской капеллѣ. Прежде его не дозволялось переписывать [29]), но оно было записано по слуху Моцартомъ [30]).

Амбросъ пишетъ, что „Аллегри достигнулъ величайшей славы, благодаря своему „Miserere“ для двухъ хоровъ (одного четырехъ-голоснаго, другого пяти-голоснаго). Это произведеніе, при своей кажущейся простотѣ (на самомъ дѣлѣ оно вовсе не просто), должно считаться за совершенно оригинальное, основавшее вполнѣ новый стиль, какъ бы оффиціальный стиль „Miserere a capella“. Долгое время это произведеніе считалось за міровое чудо. Кто его слышалъ въ Сикстинской капеллѣ, никогда не забывалъ испытаннаго впечатлѣнія“ [31]).

Впечатлѣніе, о которомъ пишетъ Амбросъ, является результатомъ не одной музыки, но и всей окружающей обстановки въ Сикстинской капеллѣ. Безъ этого условія „Miserere“ Аллегри можетъ и не произвести того эффекта, о которомъ разсказываютъ лица, присутствовавшія при исполненіи названнаго произведенія въ Сикстинской капеллѣ [32]). Мендельсонъ изъ Рима писалъ о „Miserere“ Аллегри слѣдующее: „Во время паузы, когда каждый про себя читаетъ „Отче нашъ“, во всей капеллѣ водворяется мертвая тишина. Потомъ начинается „Miserere“ тихимъ аккордомъ, поющимся всѣми голосами и распространяющимся по обоимъ хорамъ. Это начало и первый аккордъ произвели на меня наибольшее впечатлѣніе. Передъ этимъ мы слушали въ продолженіе полутора часа лишь одноголосное пѣніе почти безъ всякой перемѣны. Послѣ тишины вдругъ слышится правильный, красивый аккордъ. Это производитъ чудесное впечатлѣніе: чувствуешь всю глубокую мощь музыки. Въ этомъ то и заключается громадный эффектъ. Для „Miserere“ выбираются лучшіе голоса. Они поютъ съ очень разнообразными оттѣнками, то crescendo, то diminuendo, начинаютъ съ самаго тихаго piano и достигаютъ полной силы. Неудивительно, что это можетъ произвести впечатлѣніе на всякаго. Къ тому же исполнители никогда не забываютъ дѣлать контрасты въ оттѣнкахъ: стихъ за стихомъ поется всѣми мужскими голосами однообразно, громко и грубо. Затѣмъ снова вступаетъ прекрасный, нѣжный, полный хоръ, пою-

щій не долго, и снова прерывается мужскими голосами. Во время монотоннаго стиха знаешь, какъ хорошо вступитъ хоръ. Онъ дѣйствительно вступаетъ, опять кажется слишкомъ короткимъ, и, прежде, чѣмъ успѣешь опомниться, уже все успѣло кончиться“ [33]).

Хотя Аллегри композиторъ духовной музыки, но въ его произведеніяхъ замѣтно вліяніе мадригаловъ [34]). Стиль названнаго композитора есть „удачное соединеніе настоящаго строгаго церковнаго съ легкимъ, граціознымъ характеромъ веселой свѣтской музыки“ [35]).

Въ этой области особенно замѣчателенъ Лука Маренціо, умершій въ 1599 г., прозванный „сладчайшимъ лебедемъ Италіи“. „Мадригалы Маренціо, пишетъ Амбросъ, принадлежатъ къ самымъ изящнымъ, прелестнымъ и милымъ сочиненіямъ столь богатаго въ музыкальномъ отношеніи XVI вѣка. Въ нихъ выражается благородное чувство, безъ всякой приторной расплывчивости. Въ этихъ богатыхъ, блестящихъ и искусныхъ произведеніяхъ слышатся также звуки глубочайшаго настроенія и нѣжнейшей душевной красоты“ [36]).

Мадригалъ Луки Маренціо, заимствованный у Hawkins, A general history of the science and practice of music. III, p. 198 помѣщенъ въ нотномъ прил. подъ № 56. Въ немъ встрѣчаются многіе современные пріемы: правильныя съ точки зрѣнія современной гармоніи отклоненія въ строй доминанты (До-можоръ)—второй ступени (соль-миноръ), четырехтактныя предложенія и пр.

Аллегри своимъ „Miserere“ для двухъ хоровъ и Лука Маренціо своими мадригалами могутъ служить переходомъ къ обзору Венеціанской школы, основатель которой Виллаертъ считается творцомъ художественнаго мадригала и многохорной музыки [37]).

ПРИМѢЧАНІЯ къ ГЛАВѢ X.

[1]) О громадномъ значеніи принятія нидерландскихъ пѣвчихъ въ папскую капеллу см. Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864. II. S. 454—155.

[2]) Ibid. III. S. 565.

[3]) Ibid. III. S. 578.

[4]) Ibid. III. S. 580.

[5]) О годѣ рожденія Палестрины существуютъ разныя мнѣнія. Доводы въ пользу 1514 г. см. у Лангханса (Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. I. S. 63).

[6]) Изученіе сочиненій прежнихъ нидерландскихъ композиторовъ такъ повліяло на Палестрину, что нѣкоторыя изъ его твореній обнаруживаютъ какъ бы слѣды архаизма. (Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. IV. S. 23, 25).

[7]) Ambros. Geschichte der Musik. IV. S 27—28. „Improperia“ означаютъ „упреки“. Такъ называются антифоны и респонзоріи, составляющіе часть торжественной службы, которая въ утро страстной пятницы замѣняетъ обычную ежедневную обѣдню католическаго ритуала“. „По глубинѣ чувства, искренности пафоса и превосходному соотвѣтствію музыки къ словамъ текста эти чудныя Improperia, никогда не были превзойдены даже самимъ Палестриною“. (См. G. Grove. A dictionary of music and musicians. London. 1880. II, p. 1).

[8]) Ambros, geschichte der Musik. IV. S. 58—59).

[9]) Амвросъ не согласенъ съ мнѣніемъ духовенства о неясности текста вслѣдствіе сложности контрапункта. Амвросъ думаетъ, что причина этой неясности заключалась въ произношеніи, отъ недостатковъ котораго даже чтеніе евангелія въ церкви можетъ быть совершенно непонятнымъ (Ambros, Geschichte der Musik. IV. S. 13, 17).

[10]) Ibid. IV. S. 9, 13.

[11]) Ibid. IV. S. 14, 15.

[12]) Ibid. IV. S. 16.

[13]) Такъ какъ церковь во времена Палестрины была главнымъ средоточіемъ композиторской дѣятельности, то изгнаніе изъ храма полифонической музыки нанесло бы весьма сильный ударъ развитію этого искусства. „Теряешься въ догадкахъ, замѣчаетъ Амвросъ, къ какимъ послѣдствіямъ привело бы это запрещеніе“. (Ambros, Geschichte der Musik. IV. S. 18).

[14]) „Domine illumina oculos meos“. Этими словами Палестрина впослѣдствіи воспользовался въ качествѣ эпиграфа для первой изъ трехъ мессъ, написанныхъ имъ, чтобы разрѣшить сомнѣніе духовенства о возможности сохранить полифонію въ церковной музыкѣ. (Ambros. Geschichte der Musik. IV. S. 18).

[15]) Ibid. IV. S. 19.

[16]) L. von Ranke, Die römischen Päpste. Sechste Auflage. I. S. 182.

[17]) Амвросъ, обращая вниманіе на глубокій смыслъ названія „мессы папы Маркелла“, пишетъ, что „оно вовсе не имѣетъ значенія, которое, по общепринятому мнѣнію, заключается будто бы въ выраженіи благодарности Палестрины своему прежнему благоволителю“. (Ambros, Geschichte der Musik. IV. S. 19).

[18]) Ambros. Geschichte der Musik. IV. S. 20.

[19]) Ibid. IV. S. 19.

[20]) Реформа ограничилась „реформой репертуара папской капеллы“. (Ibid. IV. S. 21).

[21]) Ibid. IV. S. 22.

Но въ другихъ мѣстахъ композиторы продолжали сочинять мессы на свѣтскія мелодіи. Даже въ самомъ Римѣ Кариссими, композиторъ XVII вѣка (о немъ см. ниже), заключилъ своей двѣнадцати—голосной мессой на тему „L' omme armé“ длинный рядъ контрапунктическихъ разработокъ названной пѣсни. (Ibid.).

[22]) Ibid. IV. S. 21.

[23]) Ibid. IV. S. 29.

[24]) Ibid. IV. S. 58.

[25]) При хорошемъ исполненіи музыка Палестрины можетъ производить и теперь сильное впечатлѣніе на массу. Въ 1887 г. въ историческихъ концертахъ А. А. Архангельскаго месса папы Маркелла была повторена по желанію публики.

[26]) „Музыка Палестрины, замѣчаетъ Амвросъ, преисполнена блаженнаго восторга молитвы“. (Ambros, Geschichte der Musik. IV. S. 55).

[27]) Ambros, Geschichte der Musik. IV. S. 68.
[28]) Ibid. IV. S. 69—70.
[29]) Ibid. IV. S. 93.
[30]) Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig 1856 I. S. 199—200.
[31]) Ambros, Geschichte der Musik. IV. S. 92—93.
[32]) По желанію императора Леопольда I экземпляръ „Miserere“ Аллегри былъ присланъ изъ Рима въ Вѣну. Ожидаемаго эффекта названное произведеніе не произвело и вызвало лишь сомнѣніе въ подлинности присланнаго «Miserere» Аллегри. На посланный по этому поводу запросъ былъ полученъ отвѣтъ изъ Рима, объяснявшій неудачу исполненіемъ вѣнскихъ пѣвчихъ, не знавшихъ традиціонныхъ оттѣнковъ. (См. Langhans, Die Geschichte. der Musik, des 17. 18 и 19. Jahrhunderts Leipzig 1882. I S. 67).

Леопольдъ Моцартъ тоже объясняетъ эффектъ, производимый «Miserere» Аллегри болѣе особенностями исполненія, чѣмъ самой музыкой. (См. Otto Jahn, Mozart. I. S. 200).

[33]) F. Mendelssohn. Bartholdy. Reisebriefe. Leipzig. 1861 S. 169-170
[34]) Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts I. S. 67.
[35]) Ambros, Gesthichte der Musik. IV S. 91.
[36]) Ibid. IV. S. 86—87.
[37]) Склонность къ сочиненію для очень большого числа голосовъ замѣчается у композиторовъ Римской школы позднѣйшей эпохи, напримѣръ, у Орацio Беневоли (1602—1672 г.). По поводу этой склонности Амбросъ замѣчаетъ: „Высочайшимъ твореніемъ нужно считать не то, которое употребляетъ роскошныя средства или на первый планъ ставитъ виртуозность исполнителя, а произведеніе, съ соотвѣтствующими средствами и взятыми въ той мѣрѣ, какая была нужна для наиболѣе яснаго выраженія идеи“. (Ambros, Geschichte der Musik IV. S. 109).

Тѣмъ не менѣе, Амбросъ даетъ весьма лестный отзывъ о многоголосныхъ произведеніяхъ Беневоли (Ibid. IV. S. 108. ff.).

Образчикъ произведенія названнаго композитора для четырехъ хоровъ читатель можетъ найти въ «Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la Société de musique vocale religieuse et classique, fondée á Paris en 1843“ .vol. 11, p. 289.

Глава XI.

Венеціанская школа.

Адріанъ Виллаэртъ сосредоточилъ свою дѣятельность въ Венеціи, гдѣ проявилъ себя весьма талантливымъ композиторомъ и искуснымъ педагогомъ. У него учились многіе изъ величайшихъ композиторовъ Венеціанской школы (напримѣръ: Кипріанъ Рорскій, Царлино, Андрей Габріели и др.), поэтому онъ считается ея основателемъ. Адріанъ Виллаэртъ возвысилъ мадригалъ до значенія художественной формы [1]).

Мадригалъ названнаго композитора, заимствованный у Кизеветтера (Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Leipzig. 1841. Musikalische Beilagen. S. 22—25), помѣщенъ въ нотномъ приложеніи подъ № 57.

Адріанъ Виллаэртъ, получившій 12-го декабря 1527 г. мѣсто капельмейстера въ церкви св. Марка въ Венеціи [2]), воспользовался ея архитектурною особенностію (двумя галлереями и органами) и началъ сочинять двухъ-хорныя и многохорныя произведенія.

Такимъ образомъ получилось антифонное пѣніе, употреблявшееся еще древними христіанами, но обогащенное гармоническими красотами [3]).

«Въ церкви св. Марка, пишетъ Амбросъ, стоящія другъ противъ друга музыкальныя галлереи въ алтарной части храма, такъ сказать, сами собой наводили композитора на сочиненіе произведеній для двухъ перекликающихся хоровъ. Въ Римѣ нѣтъ ни одной церкви съ подобнымъ устройствомъ, а всего менѣе въ Сикстинской капеллѣ съ ея трибуною для пѣвчихъ (Sängertribune), помѣщенной у правой стѣны» [4]). Объ изобрѣтеніи двухъ-хорной и многохорной музыки Адріаномъ Виллаэртомъ Амбросъ пишетъ: «Прозорливость генія обнаруживается въ Адріанѣ Виллаэртѣ, котораго навела на плодотворную мысль случайная архитектурная особенность церкви св. Марка и основанный на этой особенности обычай. Мы знаемъ, что поперемѣнное хоровое пѣніе употреблялось въ самыхъ первыхъ христіанскихъ церквахъ; даже еврейскіе псалмы намекаютъ своимъ параллелизмомъ на два взаимно отвѣчающіе хора. Амвросіанское славословіе очевидно расчитывало на это обыкновеніе. Какъ бы остатокъ послѣдняго сохраняется въ „Versus“ (стихѣ) и «Responsorio» (отвѣтѣ) обрядоваго пѣнія. При возникновеніи сложнаго контрапунктическаго искусства, въ которомъ сопровождающіе голоса тѣснятся около тенора, ихъ господина и повелителя, подобно тому, какъ въ военномъ искусствѣ того времени вѣрные воины около своего одѣтаго въ броню рыцаря и леннаго властелина, выдѣлявшагося на своемъ конѣ изъ окружавшей его вооруженной толпы,—въ то время, когда прежде всего нужно было заботиться о гармонирующемъ единствѣ, никому не приходило въ голову разрушать послѣднее дѣленіемъ на два хора. Дѣйствительно: нигдѣ нѣтъ и слѣда ничего подобнаго. Если композиторъ писалъ для большого числа голосовъ, то они всѣ вмѣстѣ составляли одну единственную группу, какъ это видно изъ примѣровъ Брумеля и Якотина» [5]).

Далѣе Амбросъ пишетъ, что „для двухъ органовъ церкви св. Марка съ 1490 г. нанималось двое органистовъ: одинъ—для перваго, другой для второго органа. Респонзоріи (Responsorien), вѣроятно, уже тогда исполнялись двумя хорами съ поочереднымъ аккомпаниментомъ двухъ органовъ. Какъ близка была мысль, осуществленная лишь впервые Виллаэртомъ, писать контрапунктически-разработанныя произведенія со всѣми красотами, свойственными полифонической музыкѣ, для двухъ поперемѣнно поющихъ хоровъ, помѣщенныхъ на обѣихъ трибунахъ и соединяющихся въ одинъ полный ансамбль на особенно важныхъ словахъ текста и при заключеніяхъ! Фактическое, видимое раздѣленіе поющихъ, помѣщенныхъ въ разныхъ мѣстахъ, дѣлало этотъ эффектъ особенно замѣчательнымъ для слушателей, и мы не сомнѣваемся въ томъ, что онъ былъ громадный и приводилъ венеціанцевъ въ восторгъ. Произведенія, раздѣленныя на два хора, мотеты и даже симфоніи „съ эхо“ сдѣлались признакомъ венеціанской музыки“ [6]).

Искусство писать для большихъ хоровыхъ массъ, для двухъ и болѣе хоровъ, ставъ характеристическою чертою Венеціанской школы, достигло зенита своего развитія въ произведеніяхъ Андрея и Джованни Габріели.

Андрей Габріели (1510—1586 г.) „владѣлъ болѣе, чѣмъ кто либо изъ его предшественниковъ, искусствомъ создавать прекрасныя звуковыя массы. Онъ зналъ соединять разнообразно-составленные хоры и извлекать изъ нихъ всегда новые и все болѣе возрастающіе эффекты. Но какъ бы послѣдніе ни были восхитительны, они отнюдь не ограничиваются однимъ внѣшнимъ, чувственнымъ блескомъ; напротивъ, это звуковое великолѣпіе, будучи нѣкоторымъ образомъ наслѣдіемъ горделивой Венеціи, не исключаетъ глубокой серьезности, религіознаго значенія и одушевленія, присущихъ, какъ венеціанскому правительству, такъ и венеціанскому народному характеру. Андрей Габріели значительно превосходитъ своихъ венеціанскихъ современниковъ. Торжественный, глубокій, онъ никогда не пренебрегалъ высокими требованіями церкви. Поэтому онъ болѣе всѣхъ венеціанцевъ можетъ сравниться съ лучезарнымъ римскимъ свѣтиломъ и назваться венеціанскимъ Палестриной“ [7]).

Палестрина не любилъ писать для очень большого числа голосовъ [8]). Поэтому для сравненія съ нимъ Андрея Габріели особенно пригодна четырехъ-голосная «Missa brevis» послѣдняго, „необыкновенно простая и своей кристаллической красотою непосредственно напоминающая подобныя мессы Палестрины“ [9]).

Отрывокъ изъ мессы („Missa brevis“) Андрея Габріели, заимствованный у Проске, (Proske, Musica Divina, I, pag. 167—168), помѣщенъ въ нотн. прил. подъ № 58.

Джованни Габріели (1557—1612 г.), племянникъ и ученикъ Андрея, издавъ послѣ смерти своего дяди его сочиненія, написалъ о нихъ: „Тотъ, кто изучитъ эти творенія, узнаетъ, что такое настоящее движеніе души: изъ нихъ ясно видно, что одинъ лишь ихъ авторъ умѣлъ сочинять музыку, способную выражать могущество словъ и мыслей“ [10]).

Въ сочиненіяхъ Джованни Габріели Венеціанская школа достигаетъ своей кульминаціонной высоты. Подобно тому, какъ она, благодаря своему стремленію къ звуковымъ эффектамъ, тембровымъ красотамъ, словомъ, къ музыкальному колориту, представляетъ аналогичное явленіе съ Венеціанской школой живописи, столь блестящею своими красками, и Джованни Габріели можетъ назваться Тиціаномъ въ музыкѣ [11]).

У Палестрины преобладаетъ изящный мелодическій рисунокъ контрапунктически-выработанныхъ голосовъ надъ чувственною прелестью звуковыхъ эффектовъ; у Джованни Габріели музыкальный колоритъ чудныхъ голосовыхъ тембровъ, сгруппированныхъ въ грандіозныя хоровыя массы, заслоняетъ собой контрапунктическій узоръ звуковой ткани.

Джованни Габріели довелъ многохорную музыку до высшаго совершенства. Образчикомъ этого рода сочиненій названнаго композитора можетъ служить его „Benedictus“, заимствованный у Винтерфельда (C. von Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin. 1834 III. S. 42—45) и помѣщенный въ нотн. прил. подъ № 59.

Трехъ-хорная партитура этого произведенія представляетъ замѣчательное по своей архитектурѣ звуковое зданіе. Оно покоится на мощномъ фундаментѣ нижняго хора, состоящаго изъ трехъ басовъ и одного тенора. Непосредственно надъ этимъ хоромъ помѣщенъ обыкновенный (изъ баса, тенора, альта и сопрано). Вершина этого музыкальнаго сооруженія заключается въ одномъ альтѣ и трехъ сопрано, легко возносящихся вверхъ, представляя изящную симметрію съ тремя басами нижняго хора, служащаго массивнымъ подножіемъ всей этой звуковой пирамиды.

Композиторъ извлекаетъ изъ этихъ трехъ хоровъ множество разнообразныхъ эффектовъ, группируя голоса то въ большіе или меньшіе ансамбли, то соединяя ихъ въ одно грандіозное цѣлое. „Гармоническими созвучіями трехъ хоровъ, пишетъ Винтерфельдъ, начинается просто и тихо „Benedictus“ („Благословенъ грядый во имя Господне“). Одинъ изъ этихъ хоровъ состоитъ изъ высокихъ голосовъ, другой изъ низкихъ, третій, находящійся по серединѣ, изъ обыкновенныхъ. Въ низкомъ регистрѣ начинаются эти нѣжные звуки, такимъ же образомъ они исчезаютъ въ концѣ. Только пламенное, полное движеніе мѣсто на слово „Осанна“, дважды повторяясь, вѣнчаетъ все произведеніе, кончающееся двумя правильными звуковыми потоками“ [12]).

Венеціанская школа имѣла самое большое вліяніе на Германію. Нѣмецкіе композиторы пріѣзжали въ Венецію учиться теоріи музыки и знакомиться съ успѣхами, сдѣланными Италіей въ названномъ искусствѣ, чтобы добытые результаты передать своей родинѣ.

ПРИМѢЧАНІЯ къ XI ГЛАВѢ.

[1]) Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. III. S. 480, 509.

Мадригалы писались задолго до Виллаэрта. О нихъ упоминаетъ еще Ландино. (Ibid. III, S. 470).

Нѣсколько болѣе низкое мѣсто въ сравненіи съ мадригаломъ занимаютъ фротоле, вилоты или виланеллы, фа-ла (получившія свое названіе отъ часто повторяющихся этихъ двухъ нотъ), балеты (ballate—танцовальныя пѣсни), неаполитанскія канцоны и пр. Содержаніе текста въ переименованныхъ произведеніяхъ отличается комическимъ характеромъ, допускаетъ грубыя, площадныя шутки и разные фривольные намеки. Контрапунктъ въ этихъ сочиненіяхъ простъ, и стиль приближается къ гомофоніи, въ которой одинъ голосъ (обыкновенно верхній) преобладаетъ надъ аккордовымъ аккомпаниментомъ. (Ср. Ambros, Geschichte der Musik. III. S. 512).

Примѣрами этого рода произведеній могутъ служить произведенія, помѣщенныя у Кизеветтера (Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig. 1841. Musikalische Beilagen. S. 14—21).

[2]) C. von Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin. 1834. Erster Theil. S. 27.

[3]) Ibid. I. S. 71—72.

[4]) Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig 1878 IV. S. 43.

„Послѣ того, какъ опытъ съ двумя хорами удался блестящимъ образомъ, Виллаэртъ сталъ пользоваться также и малыми галлереями церкви св. Марка для размѣщенія отдѣльныхъ хоровыхъ группъ“... (См. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. I, S. 71). Такимъ образомъ получалась многохорная музыка.

[5]) Ambros, Geschichte der Musik, III, S. 504.

[6]) Ibid. III. S. 504—505.

Недостатокъ мѣста заставляетъ меня ограничиться лишь однимъ произоеденіемъ Виллаэрта, помѣщеннымъ въ нотномъ прил. подъ № 57 Для лучшаго ознакомленія съ этимъ композиторомъ можетъ помочь сборникъ Отто Каде (Otto Kade, Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. Leipzig. 1882. S. 538—551).

Произведенія Виллаэрта отличаются выдающимися достоинствами. Онъ сочинялъ медленно и подвергалъ ихъ тщательной обработкѣ. (См. C. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter Berlin. 1834 I. S. 29—30, 70).

[7]) Proske, Musica Divina, I, pag. LV.

[8]) «Палестрина не любитъ нагроможденія голосовъ. Если онъ желаетъ употребить число голосовъ большее, чѣмъ четыре, то всего охотнѣе выбираетъ шесть». (Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. IV. S. 37).

[9]) Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. III. S. 524.

[10]) C. von Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. I. S. 121.

[11]) «Джованни Габріели, пишетъ Амбросъ, музыкальный Тиціанъ Венеціи, подобно тому, какъ Палестрина—музыкальный Рафаэль Рима: эта аналогія ясна и все выражаетъ однимъ словомъ. У Тиціана рисунокъ заслоняется чудеснымъ колоритомъ (Микель Анджело жалѣлъ Тиціана за то, что послѣдній не умѣлъ рисовать), колоритъ Рафаэля—идеальнымъ совершенствомъ рисунка“. (Ambros, Geschichte der Musik. III. S. 526).

[12]) C. von Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. I. S. 188.

Сочиненія для большого числа голосовъ встрѣчаются и у Венеціанскихъ композиторовъ XVII вѣка. Изъ нихъ особенно выдается своимъ высокимъ художественнымъ достоинствомъ 8-ми голосный „Crucifixus“ Лотти. (См. Zwei Crucifixus für 6 und 8 Stimmen componirt von Ant. Lotti. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.).

Глава XII.

Нѣмецкая школа.

Въ Германіи духовное пѣніе долго ограничивалось исполненіемъ въ унисонъ григоріанскихъ мелодій. Въ Вѣнской капеллѣ появилась многоголосная музыка лишь въ 1498 г. Но есть извѣстія о томъ, что въ Германію многоголосная музыка проникла ранѣе. [1]) Въ концѣ XV и началѣ XVI в. появляются въ Германіи композиторы, имѣющіе право быть причисленными къ лучшимъ представителямъ контрапунктическаго искусства того времени, какъ, напримѣръ: Финкъ, Зенфль и пр.

Генрихъ Финкъ жилъ во второй половинѣ XV вѣка. „Этотъ композиторъ, пишетъ Амбросъ, по своей, такъ сказать, богатырской силѣ, безпритязательному величію, вѣрности и глубинѣ чувства, даже по своимъ случайнымъ рѣзкостямъ и жесткостямъ, настоящій нѣмецкій композиторъ“ [2]).

Доказательство творческихъ способностей Генриха Финка заключается „въ необыкновенномъ для того времени явленіи: онъ за немногими исключеніями, самъ изобрѣтаетъ теноръ для своихъ пѣсенъ, тогда какъ его современники охотно писали на данный голосъ“ [3]).

Образчикомъ произведеній Генриха Финка можетъ служить его пѣсня: „Wer hat gemeint“, заимствованная изъ Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke“, Bd. VIII, S. 26-28 и помѣщенная въ нотномъ приложеніи подъ №. 60.

„Въ нѣмецкихъ пѣсняхъ Генриха Финка, пишетъ Эйтнеръ, соединились всѣ его задушевныя чувства, и, можетъ быть, безъ преувеличенія можно сказать, что въ нихъ мы имѣемъ лучшіе образцы нѣмецкихъ многоголосныхъ пѣсенъ прежняго времени, включая даже тѣ, которыя имѣютъ своими авторами Исаака и Зенфля“ [4]).

Ученикъ Исаака, Лудвигъ Зенфль, умершій, въ 1555 г. „есть геній въ полномъ смыслѣ этого слова; фантазія его удивительно богата, и онъ владѣетъ техникой въ совершенствѣ пользуясь всѣми художественными средствами, легко и увѣренно побѣждая всѣ трудности“ [5])

„Зенфль, пишетъ Отто Каде, послѣдній представитель древней нѣмецкой пѣсни въ ея чистѣйшей своеобразности. Съ нимъ она почти круто обрывается; со средины 16-го вѣка итальянскій мадригалъ получилъ такое преобладаніе, что наша древнѣйшая національная собственность, наша нѣмецкая свѣтская пѣсня, если и не совсѣмъ была вытѣснена, то все таки была оставлена въ значительномъ пренебреженіи. Эти старинныя произведенія имѣютъ ту особенность, что въ нихъ музыка производитъ эффектъ не столько симфонизмомъ (Symphonismus) отдѣльныхъ голосовъ, сколько вполнѣ законченной, самостоятельной, лирической мелодіей, данной одному голосу, обыкновенно тенору. Въ этомъ родѣ музыки Зенфль былъ безспорно однимъ изъ талантливѣйшихъ и прилежнѣйшихъ композиторовъ, такъ что его можно было бы назвать пѣснеслагателемъ 16-го вѣка.“ [6]).

По поводу художественнаго достоинства пѣсенъ Зенфля Отто Каде пишетъ: “Каждая изъ нихъ есть вполнѣ совершенное, образцовое художественное произведеніе въ тѣсныхъ рамкахъ. Въ этихъ пѣсняхъ Зенфль великъ не только своими чудными мелодіями, но и разнообразно сгруппированнымъ контрапунктомъ и тематическимъ развитіемъ, образующимъ особую систему, красную нить которой можно прослѣдить лишь при изученіи всѣхъ произведеній даннаго композитора. Чтобы показать по крайней мѣрѣ хоть двѣ стороны творчества Зенфля, я выбралъ двѣ весеннія пѣсни этого композитора, изъ которыхъ, одна: „Wohl kommt der Mai“ высоко-поэтична, нѣжна и эѳирна, а другая: „Im Maien, im Maien, hört man die Hanen kreen“ есть скорѣе грубо-юмористическая шутка низкаго пошиба, эффекту которой въ значительной степени содѣйствуютъ каноническія имитаціи въ басовомъ голосѣ, подражающемъ мотивамъ тенора. Есть ли Зенфль авторъ и мелодій, положенныхъ въ основу его работъ, пока еще неизвѣстно“. [7]).

Пѣсня Зенфля „wol kumpt der May“ заимствована у Отто Каде (Otto Kade, Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. S. 398—399) и помѣщена въ нотн. прил. подъ № 61.

Зенфль вмѣстѣ съ Іоганномъ Вальтеромъ считается сотрудникомъ Лютера въ заботахъ послѣдняго объ евангелической музыкѣ (8). Въ ея исполненіи принимаютъ участіе всѣ, присутствующіе въ церкви. Чтобы облегчить приходу возможность подпѣвать хоральную мелодію, послѣдняя была перенесена Озіандеромъ (издавшемъ въ 1586 г. „Geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf kontrapunktische Weise“) въ верхній голосъ. Для той же цѣли композиторы стали писать многоголосную музыку, какъ можно проще. Къ таковымъ принадлежатъ: Эккардъ, Хаслеръ, Преторіусъ и др. (9). Іоганнъ Эккардъ (1553 — 1611 г.), по выраженію Винтерфельда, „былъ вѣнцомъ своего времени“ (10). Онъ учился у Орландо Лассо и „владѣлъ умѣньемъ вести голоса такъ, что ихъ легко было исполнять пѣвцамъ и усвоивать слушателямъ. Въ его сочиненіяхъ благозвучіе нетолько никогда не теряется изъ виду, но наоборотъ, часто они достигаютъ необыкновенной звуковой прелести, полноты и округленности. У Эккарда все ясно, прозрачно, легко, изящно по формѣ и благородно“ (11).

Особенно замѣчательны „Прусскія праздничныя пѣсни“ Эккарда (Preussische Festlieder). Они такъ называются потому, что написаны въ Пруссіи по порученію Маркграфа Георга Фридриха, пожелавшаго, чтобы Эккардъ разработалъ церковныя мелодіи, употреблявшіяся въ Пруссіи (12).

Въ этомъ произведеніи Эккарда мы встрѣчаемъ форму мотета, въ которой однако „сквозитъ форма пѣсни“. (13).

„Въ древнія времена, пишетъ Винтерфельдъ, многоголосное пѣніе, кромѣ своего самаго духовнаго и достойнаго примѣненія въ церкви, едвали служило для чего нибудь иного, какъ только для увеселенія честной компаніи или для танцевъ, доставляя преимущественно чувственное удовольствіе. Но постепенно оно, въ качествѣ благороднаго украшенія, нашло доступъ и въ праздничныя торжества, которыя, касаясь лишь дома и семьи, напоминая однако высшія отношенія, изображали жизнь отдѣльнаго лица, неразрывно связаннаго съ благословляющею и утѣшающею черезъ своихъ слугъ церковью. Въ такихъ случаяхъ, за исключеніемъ развѣ только особаго требованія со стороны художественно образованнаго лица, богато разработанный мотетъ могъ показаться формою, имѣющею слишкомъ большія претензіи; наоборотъ, форма пѣсни была болѣе веселой и понятной“. Далѣе Винтерфельдъ продолжаетъ: „Эти вокальныя произведенія, написанныя на извѣстные случаи, имѣли существенное вліяніе на выработку формы „праздничной пѣсни“. Пользуясь ими, какъ предварительными упражненіями, Эккардъ постепенно развилъ ее. Подобно тому, какъ, вообще, въ церковное пѣніе, вмѣстѣ съ древними, набожными пѣснями, нашла доступъ и мелодія свѣтской пѣсни, получившая черезъ него освященіе, подобно тому, какъ на этомъ пути образовалась возможность соединенія церкви съ жизнію, открылась дорога сліянію художественнаго пѣнія съ духовнымъ народнымъ пѣніемъ. Первое не должно быть противуположнымъ второму. Мотетъ не долженъ исчезнуть изъ церкви, потому что онъ былъ самою торжественною и праздничною вокальною формою; но онъ долженъ былъ зиждиться на основѣ, разъ на всегда ставшей для евангелическаго пѣнія общей, именно на пѣснѣ. Уже само названіе „Праздничныхъ пѣсенъ“ показываетъ, что все въ этомъ произведеніи Эккарда основано на пѣснѣ. Но въ какомъ разнообразіи она является! Въ нѣкоторыхъ „Праздничныхъ пѣсняхъ“ мелодія безусловно господствуетъ, а аккомпанирующіе голоса ей лишь служатъ; въ другихъ она тоже приноровлена къ пѣнію прихода, какъ, напримѣръ, въ пѣснѣ Петра Гагена на Праздникъ Благовѣщенія Пресвятыя Богородицы: „Freue dich du werthe Christenheit, Dein Heil ist jetzt vorhanden»; въ иныхъ мотетъ является во всемъ блескѣ богатой разработки, но тѣмъ не менѣе все произведеніе получаетъ свой видъ и значеніе отъ формы пѣсни, какъ, напримѣръ, въ Рождественскомъ пѣніи Георга Реймана (14): „O Freude über Freud“.

Произведеніе эккарда на эти слова помѣщено въ нотн. прил. подъ № 62 и заимствовано у Винтерфельда (C. von Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang. I. № 143. S. 143. Ср. Musica sacra. Berlin, Verlag der Schlesinger'schen Buch u. Musikhandlung). Есть данныя предполагать, что Эккардъ былъ въ Венеціи, гдѣ могъ познакомиться съ Царлино, Клавдіемъ Меруло и Андреемъ Габріели (15).

Ученикомъ послѣдняго, товарищемъ и другомъ Джованни Габріели (16) былъ Гансъ

Лео Хаслеръ (1564—1612 г.). „Евангелическое духовное пѣніе обязано Хаслеру нѣсколькими мастерскими, преднамѣренно простыми, но мощными разработками своихъ хораловъ, въ которыхъ мелодія положена въ верхній голосъ, чтобы ей можно было подпѣвать“ [17]).

Образчикомъ хораловъ Хаслера можетъ служить, „Ein'feste Burg ist unser Gott“ [18]), помѣщенный въ нотн. прил. подъ № 63 и заимствованный изъ Musica sacra für Kirchenchöre, höherer Lehranstalten etc. Dritte Auflage. Mit einem liturgischen Anhang von Fr. Spitta. S. 92. (Ср. C. Winterfeld. Der evangeliche Kirchengesang, I. № 76).

Хаслеръ. по словамъ Амброса, такъ усвоилъ себѣ венеціанское искусство, что можетъ назваться „двойникомъ“ Джованни Габріели. „Но не успѣешь оглянуться, пишетъ названный историкъ, какъ нюрнбержецъ Гансъ Лео Хаслеръ является въ своихъ пѣсняхъ истымъ, простосердечнымъ нѣмцемъ, въ родѣ какого нибудь Генриха Исаака, хотя, конечно, и здѣсь обнаруживается венеціанское вліяніе“ [19]).

Еще болѣе замѣтно вліяніе Венеціанской школы у Михаила Преторіуса [20]), умершаго въ 1621 г. Но и у него встрѣчаются національные нѣмецкіе элементы, напримѣръ, въ пѣснѣ „Es ist ein Ros' entsprungen “ (см. нотн. прил. № 64).

Это произведеное заимствовано у Винтерфельда (C. von Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang. I. № 90. Ср. Musica Sacra für Kirchenchöre, höherer Lehranstalten etc. Dritte Auflage. Mit einem liturgischen Anhang von Fr. Spitta. S. 23). [21]). Свидѣтельствомъ высоты поэзіи, доступной нѣмецкимъ композиторамъ, по мнѣнію Амброса, можетъ служить „несравненная въ своей дѣвственной, наивной красотѣ, невыразимо трогательная рождественская пѣсня: „Es ist ein' Ros' entsprungen—народная пѣсня въ высшемъ смыслѣ слова“. [22]) Винтерфельдъ разбираетъ это произведеніе болѣе подробно: „Мелодія этой пѣсни въ іонійскомъ ладѣ и въ высшей степени проста. Въ ея первыхъ двойныхъ и послѣднихъ двухъ строфахъ напѣвъ одинаковый, слѣдовательно, повторяется три раза и постоянно движется въ главной тональности. Только пятая строфа представляетъ самостоятельное уклоненіе въ строй верхней доминанты. И все таки, несмотря на эти повторенія и ограниченный кругъ модуляціи отъ всего произведенія, благодаря прекрасной гармонизаціи Прегоріуса, вѣетъ невыразимой свѣжестью и чистотою, даже богатствомъ экспрессіи. Послѣдовательность четырехъ мажорныхъ трезвучій въ началѣ, за которыми слѣдуетъ минорное, выражаетъ тихую радость. Маленькая перемѣна лишь въ одной послѣдовательности аккордовъ при послѣднемъ повтореніи начальной мелодической фразы, заключающаяся въ томъ, что сначала слышится не тоническая трезвучіе, а доминантовое, и послѣ пяти мажорныхъ трезвучій является минорное, доставляетъ пріятное разнообразіе слуху, воспринимающему прежніе звуки только въ другихъ, но одинаково простыхъ отношеніяхъ. Въ противуположность послѣдовательности однихъ трезвучій въ первой изъ двухъ повторяющихся двойныхъ строфъ, вторая состоитъ изъ соединенія аккордовъ, снова измѣняющихся въ заключительной строфѣ, чѣмъ достигается пріятнѣйшая перемѣна“ [23]).

Преторіусъ, по собственнымъ словамъ своимъ, сознательно стремился къ подражанію итальянской музыкѣ [24]). „Если итальянское вліяніе на Преторіуса подчасъ было слишкомъ сильно, пишетъ Доммеръ, то этого нельзя сказать о Генрихѣ Шютцѣ, чей расцвѣтъ осчастливилъ бы Преторіуса, всегда готоваго признавать заслуги другихъ: всѣ богатыя средства, заимствованныя Генрихомъ Шютцомъ изъ Италіи, служили этому композитору лишь для того, чтобы еще сильнѣе и рельефнѣе выразить всю мощь и глубину его германскаго характера“ [25]).

Генрихъ Шютцъ перенесъ оперу въ Германію и примѣнилъ формы драматической музыки къ духовной. Поэтому о немъ будетъ сказано въ слѣдующій главѣ, посвященной обзору начала оперной музыки

ПРИМѢЧАНІЯ къ XII ГЛАВѢ.

[1]) Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1864 II. S. 476.

Весьма важный памятникъ многоголосной музыки XV в. въ Германіи представляетъ „Locheimer Liederbuch“. Фридрихъ Арнольдъ издалъ этотъ сборникъ (см. „Jahrbücher“ Кризандера).

Контрапунктъ развивается въ Германіи подъ вліяніемъ нидерландцевъ. (См. Ambros. Geschichte der Musik. Ш. S. 366). Но отъ послѣднихъ нѣмецкіе композиторы отличались тѣмъ, что не увлекались не нужными ухищреніями, дѣлавшими изъ музыки нѣчто въ родѣ ребуса, а писали просто такъ, какъ слѣдовало исполнять ихъ творенія. «Въ Германіи, пишетъ Амбросъ, хотя сложное искусство нравилось, но нѣмцы не любили загадокъ, а нѣли такъ, какъ было написано, подобно тому, какъ говорили то, что было на сердцѣ». (Ibid. Ш. S. 80).

О французахъ же императоръ Максимиліанъ выражался такъ: „Они читаютъ не такъ, какъ написано, поютъ иное, чѣмъ показано въ нотахъ и говорятъ не то, что у нихъ на сердцѣ“. (Ibid. III. S. 79).

Нидерландскіе композиторы, родственные французамъ, не выписывали тѣхъ измѣненій, которымъ подвергали основную тему (cantus firmus) своихъ контрапунктическихъ произведеній, а намекали на эти варіаціи разными загадочными „девизами“. О контрапунктическихъ загадкахъ нидерландскихъ композиторовъ см. мой „Очеркъ всеобщей исторіи музыки“. Второе изданіе, стр. 98.

[2]) Ambros. Geschichte der Musik. Breslau. 1868. III. S. 369.

[3]) Publication aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. Bd. VIII. Spalte VIII.

[4]) Ibid. Bd. VIII. Sp. VII. Пѣсню Генриха Финка: „Wer hat gemeint“, Эйтнеръ называетъ „настоящей жемчужиной“ (Ibid.).

Въ этой пѣснѣ, согласно съ оригиналомъ, въ сопрановомъ голосѣ помѣщено два бемоля: на 3-ей и пятой линейкахъ. Второй бемоль указываетъ на то, что нужно брать не фа діэзъ, а звукъ на полутонъ ниже, т. е. фа простое, потому что эта пѣсня написана въ дорійскомъ ладѣ (ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре), который, если транспонировался такъ, что начинался не съ ре, а съ соль, то состоялъ изъ слѣдующаго ряда звуковъ: соль, ля, си-бемоль, до, ре, ми, фа, соль. (Ibid. Bd. VIII. S. 28).

За недостаткомъ мѣста я не могу помѣстить въ свою хрестоматію ни одного произведенія Исаака. Читатель можетъ найти образцы творчества названнаго композитора у Бёрнея (Burney, A general history of music. II, p. 521—524), Гаукинса (Hawkins, A general history of the science and practice of music, II, p. 429—430), Отто Каде (Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, Lepzig. 1882. S. 305 & ff).

[5]) Ambros. Geschichte der Musik. Breslau 1868 III. S. 404.

[6]) Otto Kade. Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. S. XL.

[7]) Ibid. S. XLI.

Пѣсня im Maien, im Maien hört man die Hanen kreen помѣщена тамъ же на стр. 400—403.

[8]) C. von Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang. Leipzig. 1843. I. S. 163, 168.

Названный трудъ Винтерфельда есть лучшее руководство для изученія лютеранскихъ композиторовъ. Произведенія Іоганна Вальтера см. въ первомъ томѣ упомянутаго труда Винтерфельда и у Отто Каде: „Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. u. 16. Jahrh. S. 404—420.

[9]) Указавъ на то, что для участія прихода въ церковномъ пѣніи мелодія въ хоралахъ была перенесена изъ тенора въ сопрановый голосъ, Амбросъ продолжаетъ: „Второе разумное правило заключалось въ томъ, чтобы произведенія, какъ говорилъ Хаслеръ, писались въ простомъ контрапунктѣ. Хаслеръ, Іоганнъ Эккардъ, Кальвизіусъ, Іеронимъ и Михаилъ Преторіусъ—своими произведеніями въ области евангелическаго церковнаго пѣнія заслужили себѣ неувядаемую славу“. (Ambros. Geschichte der Musik. III. S. 563.)

[10]) C. von Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang. I. S. 5.

[11]) Arrey von Dommer. Handbuch der Musik—Geschichte. Leipzig. 1868. S. 199.

[12]) C. von Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang. I, S. 445, 448.

[13]) Ibid. I. S. 480.

[14]) Ibid. I. S. 480—481.

[15]) Ibid. I. S. 436.

[16]) Ibid. I. S. 372.

«Путешествіе Хаслера въ Венецію есть знаменательный моментъ въ исторіи нѣмецкой музыки: съ него начинается поворотъ отъ нидерландскаго искусства къ итальянскому". (Ambros, Geschichte der Musik. III. S. 556).

[17]) Ambros. Geschichte der Musik. III. S. 557.

[18]) Этотъ хоралъ Хаслера, по мнѣнію Винтерфельда, замѣчателенъ, смѣлыми ритмическими перемѣнами вначалѣ и длинными нотами ровной продолжительности во второй и третьей строкѣ. (Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang, I S 374).

Мелодія хорала „Ein feste Burg" приписывается, подобно нѣсколькимъ другимъ, Лютеру. Но есть сомнѣніе по поводу этого вопроса. Лангхансъ въ своей Исторіи музыки подробно разсматриваетъ послѣдній, приводитъ сообщеніе прежнихъ писателей и взгляды новыхъ. Самъ Лангхансъ склоненъ признать Лютера за автора мелодіи хорала: „Ein' feste Burg ist unser Gott". (Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. I. S. 57—58. Ср. также Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang. I. S. 157—158).

Современная публика преимущественно знаетъ этотъ хоралъ, благодаря оперѣ Мейербеера „Гугеноты", но, по мнѣнію Отто Яна, «въ обезображенномъ и искаженномъ видѣ". (Otto Jahn. W. A. Mozart. I. S. 342).

[19]) Ambros Geschichte der Musik. III. S 557.

Читатель найдетъ произведеніе Хаслера для двухъ хоровъ у Otto Kade (Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. S. 552—573).

[20]) Arrey von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte S. 200.

[21]) Эта пѣсня принадлежитъ 15 вѣку. (C. von Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang. I. S. 104. Ея текстъ помѣщенъ на стр. 105 I тома той же книги).

[22]) Ambros. Geschichte der Musik III. S. 563.

[23]) C. von Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang. I. S. 106.

За недостаткомъ мѣста я принужденъ ограничиться указаніемъ на образчикъ двухъ-хорной композиціи Михаила Преторіуса, помѣщенной у Рохлица (Rochlitz. Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke. Bd. I. Abth. 2, S. 70—74).

[24]) Arrey von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte S. 200.

[25]) Ibid. S. 202—203.

ГЛАВА XIII.

Начало оперной музыки.

А. Начало оперной музыки въ Италіи.

Многохорная музыка композиторовъ поздней поры Римской школы, особенно излюбленная венеціанскими, заимствованная у послѣднихъ нѣмецкими, содѣйствовала переходу полифоніи, состоящей въ контрапунктической ткани равноправныхъ, одинаково интересныхъ, самостоятельно разработанныхъ голосовъ,—въ гомофонію, заключающуюся въ преобладеніи одной мелодіи, опирающейся на послѣдовательность аккордовъ [1]). Ихъ величавой простотой пользовались уже нѣкоторые композиторы полифонической музыки, напримѣръ, Жоскинъ де Пре, Палестрина въ своихъ Improperіяхъ и пр. Въ аккордовомъ стилѣ съ главной мелодіей въ верхнемъ голосѣ писался лютеранскій хоралъ, чтобы приходъ могъ ей вторить и такимъ образомъ участвовать въ церковномъ пѣніи. Въ эпоху полифоніи иногда сочинялись въ простѣйшей контрапунктической формѣ (въ такъ называемомъ контрапунктѣ перваго разряда: нота противъ ноты) свѣтскія пѣсни, содѣйствовавшія преобладанію верхняго голоса надъ остальными [2]). Значительный импульсъ къ переходу полифоніи въ гомофонію былъ оказанъ мадригалами. Въ нихъ иногда лишь одинъ голосъ пѣлъ пѣвецъ, а другіе исполнялись на лютнѣ или віолѣ [3]), или иныхъ инструментахъ. Такъ былъ исполненъ мадригалъ Франческо Кортеччіа въ 1539 г. при торжественномъ бракосочетаніи Козьмы Медичи съ Леонорой Толетской: пѣвецъ въ роли силена пѣлъ свою партію, аккомпанируя себѣ на віолонѣ (большомъ струнномъ, смычковомъ инструментѣ), а остальные голоса исполнялись сатирами, игравшими на духовыхъ инструментахъ. Въ текстѣ этого мадригала выражается желаніе, чтобы для новобрачныхъ наступилъ золотой вѣкъ; но, по замѣчанію Кизеветтера, „унылая музыка упомянутаго мадригала дѣлаетъ эту надежду сомнительной“ [4]). При бракосочетаніи Франческо Медичи съ Біанкой Капелло въ 1579 г. знаменитый пѣвецъ Каччини въ роли Ночи пѣлъ одинъ голосъ интермедіи, сочиненной Пьетро Строцци, а остальные голоса исполнялись на віолахъ [5]).

Такое исполненіе многоголосныхъ мадригаловъ все таки не было сольнымъ пѣніемъ въ настоящемъ смыслѣ этого слова [6]), несмотря на то, что для бо́льшаго интереса своихъ партій пѣвцы и пѣвицы разукрашивали исполнявшіяся ими мелодіи изобильными фіоритурами [7]).

Упомянутыя явленія образуютъ переходъ полифоніи къ гомофоніи. Послѣдняя возникаетъ лишь съ того времени, когда композиторы начинаютъ сочинять самостоятельныя мелодіи съ соотвѣтствующимъ аккордовымъ аккомпаниментомъ.

Къ числу первыхъ композиторовъ, начавшихъ писать гомофоническую музыку, т. е. мелодіи съ аккомпаниментомъ были: Винченцо Галилей, Джуліо Каччини, прозванный Романо, и Пери [8]). Они принадлежали къ кружку, образовавшемуся во Флоренціи во второй половинѣ XVI вѣка и состоявшему изъ ученыхъ, поэтовъ и музыкантовъ, особенно интересовавшихся вопросомъ: какова была музыка античнаго міра? Членамъ этого кружка было ясно несоотвѣтствіе между многоголосной музыкой и сценическими представленіями, лица которыхъ сами не пѣли, ограничиваясь одной мимикой, потому что ихъ слова клались на контрапунктически разработанную хоровую музыку. Мечтая о возсозданіи древней греческой трагедіи,

члены упомянутаго кружка содѣйствовали появленію оперы, въ которой дѣйствующія лица, для выраженія своихъ чувствъ, могутъ сами пѣть мелодіи, иллюстрирующія ихъ собственныя слова.

Первая опера («Дафне») была написана Пери на текстъ Риниччини и дана во Флоренціи въ домѣ Джакопо Корси въ концѣ XVI вѣка. Вторая опера Пери, «Евридика», была исполнена въ 1600 г. Она издана Гвиди въ 1863 г.

Объ этой оперѣ [9]) можетъ дать понятіе Канцона, заимствованная у Геварта. (Gevaert, Gloires de l'Italie, I, p. 134) и помѣщенная въ нотн. прил. подъ № 65.

Первыя оперы состояли изъ речитативовъ, очень скучныхъ на нашъ вкусъ, но нравившихся членамъ упомянутаго кружка, думавшимъ, что найдена музыка, подобная той, которая сопровождала греческія трагедіи. Я убѣжденъ, пишетъ Пери въ предисловіи къ своей «Евридикѣ», что древніе греки и римляне, которые, по мнѣнію многихъ, пѣли свои трагедіи въ театрахъ, пользовались особымъ повышеніемъ голоса. Оно, хотя превышало обыкновенную рѣчь, но было менѣе значительно, чѣмъ въ мелодіи, представляя нѣчто среднее между разговоромъ и пѣніемъ. Поэтому я отбросилъ все, что до сихъ поръ мнѣ было извѣстно изъ пѣнія, и стремился въ музыкѣ къ подражанію рѣчи, приличному драматическому выраженію. Я обратилъ вниманіе на каждое измѣненіе тона и силы голоса, свойственное при жалобѣ, радости и подобныхъ выраженіяхъ чувствъ. Смотря по силѣ страстей, я придавалъ бо́льшее или меньшее движеніе сопровождающему голосу и останавливалъ его, даже если онъ диссонировалъ къ мелодіи, пока пѣвецъ не достигалъ момента, допускавшаго новое гармоническое созвучіе. Хотя я и не могу утверждать, что пѣніе грековъ и римлянъ было именно такое, однако, музыка доставитъ намъ нѣчто похожее на ихъ пѣніе только тогда, когда наше приблизится къ рѣчи.

Въ упомянутомъ предисловіи къ „Евридикѣ“ Пери заявляетъ, что первый опытъ въ подобнаго рода музыкѣ былъ сдѣланъ не имъ, но Эмиліо Кавальери [10]), написавшимъ нѣсколько произведеній въ гомофоническомъ стилѣ. Въ 1600 г. въ Римѣ исполнялась его, ораторія: „Rappresentazione di anima e di corpo“ десятью мѣсяцами ранѣе “Евридики“ [11]).

Речитативъ изъ ораторіи Кавальери: „Rappresentazione di anima e di corpo“ помѣщенъ въ нотн. прил. подъ № 66.

Этотъ отрывокъ заимствованъ изъ книги Бёрнея [12]) (Burney, A general history of music. IV, p. 91).

Успѣхъ этихъ первыхъ опытовъ въ области драматической музыки, засвидѣтельствованный современниками, объясняется новизною впечатлѣнія и бо́льшимъ соотвѣтствіемъ сценическимъ требованіямъ въ сравненіи съ контрапунктическою хоровою музыкой на слова дѣйствующихъ лицъ.

Геніальнымъ творцомъ настоящаго драматическаго стиля можно назвать Монтеверде (1568—1643 г.). Онъ видѣлъ въ рѣзкости диссонансовъ важный факторъ музыкальной экспрессіи и переставалъ ихъ смягчать такъ называемымъ приготовленіемъ [13]). Свободное употребленіе диссонансовъ навлекло на Монтеверде порицанія со стороны теоретика Артузи. Названный композиторъ обогатилъ свой оркестръ новыми эффектами: пиччикато и тремоло [14]).

Музыка Монтеверде производила глубокое впечатлѣніе на слушателей. Такъ, напримѣръ, пѣніе покинутой Тезеемъ Аріадны растрогивало ихъ до слезъ [15]). Оно помѣщено въ нотномъ приложеніи прил. подъ № 67.

Это произведеніе заимствовано у Геварта (F. A. Gevaert. Les Gloires de l'Italie I, p. 61—62).

Монтеверде сосредоточилъ свое вниманіе преимущественно на музыкальной экспрессіи. Одинъ изъ первыхъ композиторовъ, начавшихъ стремиться къ самостоятельнымъ красотамъ гомофоническаго стиля, былъ Кариссими (1604—1674 г.).

„Кариссими доказалъ, что искренность экспрессіи и чистота гармоническихъ сочетаній оказываютъ взаимное содѣйствіе; дѣйствительно хорошая музыка, прекрасная въ самой себѣ, имѣющая самостоятельныя достоинства нетолько всего лучше выражаетъ драматическое чувство, но становится безконечно прекраснѣе въ соединеніи съ послѣднимъ, и ея художественное значеніе возростаетъ пропорціонально съ поэтическою образностію, которою музыка обогощается. Основывая свой стиль на этомъ прочномъ принципѣ и довѣряясь своему контрапунктическому искусству. Кариссими всегда писалъ хорошую музыку, которая сама по себѣ доставляетъ удовольствіе слуху, но становится несравненно интереснѣе, когда

употребляется, какъ средство для выраженія всѣхъ нѣжныхъ оттѣнковъ радости и грусти, составляющихъ суть того, что обыкновенно называется „человѣческою страстію“. Его изысканный, полный граціи вкусъ обезпечилъ ему такой успѣхъ, что онъ скоро затмилъ всѣхъ своихъ современниковъ, смотрѣвшихъ на него, какъ на модель высшей художественности. Его первое усиліе было направлено на улучшеніе духовной кантаты. Онъ оставилъ множество прекрасныхъ образцовъ ея. Кромѣ того, Кариссими написалъ большое число ораторій“ [16]).

Ораторія обязана своимъ происхожденіемъ Св. Филиппу Нери (1515—1595 г.). „Въ извѣстные вечера въ недѣлю проповѣдь Св. Филиппа Нери предшествовалась и сопровождалась пѣніемъ избранныхъ народныхъ гимновъ (Laudi spirituali) или драматическимъ исполненіемъ сцены изъ священнаго писанія, приноровленной къ пониманію аудиторіи, состоявшей преимущественно изъ римской молодежи низшихъ классовъ общества.. Проповѣдь произносилась между актами драмы. Такъ какъ это обыкновеніе сначала было введено въ ораторіи церкви «S. Maria in Vallicella», недавно выстроенной Св. Филиппомъ, то сами произведенія обыкновенно назывались ораторіями, и недолго спустя этотъ терминъ вошелъ въ употребленіе не только въ Римѣ, но и во всей Европѣ для обозначенія «духовной драмы съ музыкой» («Dramma sacra per musica») [17]).

Выше упомянутые гимны (Laudi Spirituali) сначала писалъ для Филиппа Нери папскій капельмейстеръ Анимуччіа. «Сочиненныя этимъ композиторомъ пѣснопѣнія для молитвенныхъ собраній Нери, изданныхъ въ 1563 и 1570 г. подъ названіемъ Laudi Spirituali, обнаруживаютъ драматическій характеръ тѣмъ, что при случаѣ, одинъ или нѣсколько голосовъ соло пѣли попеременно съ четырехъ-голоснымъ хоромъ, съ которымъ находились въ тѣсной связи; сходство съ позднѣйшей ораторіей заключается также и въ томъ, что событія священной исторіи, объясняемыя относящимися къ нимъ лирическими пѣснопѣніями, изображались безъ видимаго дѣйствія, а при содѣйствіи лишь однихъ музыкальныхъ средствъ» [18]).

Впослѣдствіи ораторіи стали исполняться со сценической обстановкой и даже съ танцами. Такъ была поставлена выше упомянутая ораторія Эмиліо Кавальери: „Rappresentazione di anima e di corpo“ въ церкви S. Maria Vallicella въ февралѣ 1600 г. „за десять мѣсяцевъ до появленія“ „Евридики“ во Флоренціи“ [19]).

Въ ораторіяхъ Кариссими сценическія представленія исчезаютъ [20]). Тѣмъ большее значеніе получаетъ музыка. „Мелодія, пишетъ Лангхансъ, еще убогая и угловатая у Пери, Каччини и даже Монтеверде, свободно льется изъ пера Кариссими и достигаетъ чарующей прелести. Речитативъ теряетъ свою жесткость и дѣлается естественнымъ выраженіемъ возбужденнаго чувства. Гибкій, мелодическій басъ Кариссими контрастируетъ съ монотонными басами прежнихъ композиторовъ. Въ особенности же поражаютъ ораторіи Кариссими силою и выразительностію своихъ хоровъ, написанныхъ преимущественно на риѳмованный латинскій текстъ“ [21]).

Въ ораторіяхъ Кариссими инструменты играютъ незначительную роль. „Тѣмъ болѣе, пишетъ Лангхансъ, Кариссими заботился о вокальной части и съ полнымъ умѣньемъ пользовался человѣческими голосами, какъ въ пѣніи соло, такъ и искусномъ ансамблѣ. Поэтому Кариссими, кромѣ прочихъ заслугъ, еще приписывается значеніе творца итальянскаго художественнаго пѣнія“ [22]). За недостаткомъ мѣста, здѣсь можетъ быть помѣщенъ лишь речитативъ изъ ораторіи Іерѳе Кариссими (см. нотн. прил. подъ № 68), заимствованный у G. Grove, A dictionary of music and musicians. Vol. II, pag. 536).

Объ этомъ речитативѣ въ упомянутой книгѣ сказано: „Соло „Plorate colles“ дочери Іефѳая есть модель нѣжной экспрессіи; эхо, исполняемое двумя сопрановыми голосами въ концѣ каждой мелодической фразы, придаетъ непзъяснимую прелесть ея меланхолическому эффекту“ [23]).

Кариссими считается также за творца кантаты. Она, подобно ораторіи, лишена сценической обстановки. Но ораторія пользуется эпико-драматическими сюжетами, а у кантаты болѣе лирическій характеръ [24]). Кариссими ввелъ названіе камерной [25]) кантаты (cantata di camera) въ отличіе отъ церковной (cantata di chiesa).

Камерныя кантаты Кариссими до такой степени художественны, что могутъ доставить эстетически развитому вкусу большое наслажденіе и теперь. Упомянутый композиторъ „далъ въ своихъ одноголосныхъ (названныхъ имъ „Aria da camera“) и многоголосныхъ кантатахъ образцовые примѣры камернаго стиля. Эти произведенія, благодаря изящнымъ мело-

діямъ, искусному голосоведенію, богатой, вполнѣ развитой гармоніи, могутъ быть поставлены на ряду съ лучшими сочиненіями позднѣйшихъ временъ. Кромѣ того, камерныя кантаты Кариссими отличаются также истиннымъ драматизмомъ, нигдѣ не преступающимъ музыкальныхъ границъ и безукоризненной декламаціи. Это главное условіе хорошей вокальной музыки выполнено названнымъ композиторомъ такъ добросовѣстно, что современные ему итальянскіе музыканты, по свидѣтельству данцигскаго капельмейстера Медера, въ насмѣшку называли его музыкальнымъ ораторомъ" [26]).

Образчикомъ кантатъ Кариссими можетъ служить № 69 нотнаго приложенія. Это произведеніе заимствовано у Геварта (Les gloires de l'Italie. I, p. 4). Оно можетъ служить примѣромъ изящной мелодичности и экспрессивности въ музыкѣ Кариссими [27]).

Своими кантатами славился также Страделла [28]) (1645—1681 г.), (см. его дуэтъ, помѣщенный у Геварта: Gloires de l' Italie, I, p. 10) и Асторга, болѣе извѣстный своимъ сочиненіемъ: „Stabat mater".

Это произведеніе Асторги запечатлѣно глубокою искренностью [29]). Есть извѣстіе о томъ, что упомянутому композитору пришлось въ личной своей жизни перенести горе, похожее на то, которое испытала Матерь Божія у подножія креста ея Сына. Отецъ Асторги, принявшій участіе въ возмущеніи народонаселенія Сициліи противъ испанскаго владычества, былъ казненъ въ присутствіи жены и сына. Поэтому послѣдній могъ выразить скорбь Богородицы съ такой искренностію, какъ будто это было его собственное горе. «Въ томъ мѣстѣ, пишетъ Риль о „Stabat mater" Асторги, гдѣ говорится, что мечъ пронзитъ сокрушенное сердце Богородицы, басамъ данъ мрачный хроматическій ходъ, какъ бы остріемъ меча прорѣзывающій ткань верхнихъ голосовъ. Хотя композиторы сочиняли музыку на эти слова безконечное число разъ, но не многіе были въ состояніи такъ потрясти слушателя, какъ Асторга, столь нѣжный въ другихъ своихъ сочиненіяхъ. Это мечъ, пронзившій на мѣстѣ казни душу юноши, мечъ, отрубившій голову его отца. Быть можетъ, Асторга безсознательно разсказалъ въ этомъ сочиненіи исторію собственной скорби" [30]).

Отрывокъ изъ Stabat mater Асторги, заимствованный изъ изданія Петерса (см., стр. 2—6), помѣщенъ въ нотн. прил. подъ № 70.

Асторга, по замѣчанію теоретика Гейнихена (1683—1629 г.), былъ единственнымъ композиторомъ, подражавшимъ Александру Скарлятти (1559—1725 г.). Гейнихенъ сильно упрекаетъ Александра Скарлятти за разныя неправильности, сумасбродства и тому подобные недостатки, обнаруживая неспособность музыкальной критики того времени понимать генія и слѣдовать за энергичнымъ піонеромъ въ области искусства, прокладывающимъ новые пути художественному прогрессу [31]).

А. Скарлятти считается творцомъ трехъ-колѣнной аріи (da capo). Хотя есть извѣстія, что она встрѣчалась ранѣе у другихъ композиторовъ, тѣмъ не менѣе, благодаря А. Скарлятти, эта форма окончательно установилась въ операхъ [32]). Трехъ-колѣнная арія заключается въ томъ, что за первой частью слѣдуетъ вторая, болѣе или менѣе контрастирующая съ предыдущей, которая, своимъ повтореніемъ послѣ второй части, образуетъ третью. Эта форма зиждется на однонъ изъ основныхъ художественныхъ законовъ. Разнообразіе, являющееся результатомъ контраста между первою и второй частію, уравновѣшивается единствомъ, заключающимся въ тожествѣ первой и третьей части. Отдѣляясь другъ отъ друга второй частію, онѣ, взятыя вмѣстѣ, представляютъ симметрическое цѣлое, въ которомъ соблюдены всѣ важнѣйшіе законы музыкальной архитектоники.

Образчикомъ трехъ-колѣнной аріи (aria da capo) можетъ служить отрывокъ изъ оперы А. Скарлятти „La Rosaura" [33]), заимствованный изъ „Publication aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. Bd. XIV2. S. 125—128 и помѣщенный въ нотн. прил. подъ № 71.

Глубокою экспрессіею, мелодичностію, изящной гармоніей и контрапунктическою разработкой мотивовъ, безпрестанно образующихъ красивыя имитаціи, отличается арія А. Скарлятти, заимствованная у Alessandro Parisotti Romano: „Di arie antiche", Libro primo, p. 34—36 и помѣщенная въ нотн. прил. подъ № 72.

А. Скарлятти, написавшій громадное число произведеній, находилъ силы и время для педагогической дѣятельности. Его ученики и послѣдователи образовали такъ называемую Неаполитанскую школу. Композиторы, принадлежавшіе ей, по замѣчанію Кризандера, „все собою заполонили, исключая областей, принадлежащихъ Генделю въ Англіи, Баху въ Германіи и Рамо во Франціи" [34]).

Предшественникъ І. С. Баха въ Германіи-Генрихъ Шютцъ, предшественникъ Рамо во Франціи—Люлли, предшественникъ Генделя въ Англіи—Пёрсель.

В). Начало оперной музыки въ Германіи. Шютцъ.

Въ Германіи, какъ и въ Италіи, до появленія оперы были сценическія представленія съ музыкой [35]).

Опера въ нашемъ смыслѣ слова появляется въ Германіи, благодаря Генриху Шютцу (1585—1672 г.), учившемуся у Дж. Габріели, но не упускавшему изъ вниманія и опытовъ въ драматической музыкѣ, сдѣланныхъ тогда въ Италіи. Шютцъ написалъ оперу „Дафне“ на текстъ Ринуччини, переведенный на нѣмецкій языкъ Опитцомъ. Названная опера была дана въ 1627 г. въ Торгау. Музыка этой оперы потеряна.

Творчество Генриха Шютца преимущественно было направлено на духовную область. Своимъ лучшимъ твореніемъ названный композиторъ считалъ музыку, написанную имъ на Страсти Господни [36]).

„Довольно рано въ средневѣковой церкви, пишетъ Шпитта, установилось обыкновеніе пѣть съ распредѣленными ролями исторію Страстей Господнихъ въ продолженіе четырехъ дней Страстной недѣли. Цѣль этого обыкновенія заключалась въ томъ, чтобы какъ можно болѣе уяснить народу содержаніе, потому что латинскія слова понимались немногими. Одинъ священникъ пѣлъ разсказъ, другой—слова Христа, третій—остальныхъ лицъ, одновременныя выраженія многихъ (всей толпы, turba) исполнялись хоромъ. Протестанская церковь удержала эту особенность культа Страстей, хотя Лютеръ считалъ лишнимъ пѣніе Страстей по всѣмъ четыремъ евангелистамъ, и, вообще, не придавалъ этому обыкновенію большого значенія. (Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes. 1526. S. 243. im 22 Band von Luthers sämmtlichen Werken. Erlangen, Heyder. 1833). Но уже Іоаннъ Вальтеръ въ 1530 г. положилъ на музыку исторію Страстей Господнихъ на нѣмецкомъ текстѣ по евангелію отъ Матѳея и Іоанна, чтобы исполнять въ церкви по первому въ Вербное воскресенье, а по второму въ Страстную пятницу. (C. Kade. Der neuaufgefundene Luther-Codex von Jahre 1530. Dresden, Klemm. 1871. S. 126 und 127). Тотъ же композиторъ въ 1552 г. написалъ четырехъ-голосную музыку на нѣмецкій текстъ съ содержаніемъ Страстей Господнихъ, составленнымъ по четыремъ евангелистамъ. (R. Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte. 1872. S. 59 ff. der Beilage). Въ продолженіе 16-го вѣка Страсти Господни на нѣмецкомъ языкѣ вошли у протестантовъ во всеобщее употребленіе. Уже въ 1559 г. мы встрѣчаемъ опять Страсти Господни по Матѳею въ Мейссенѣ (въ рукописи Вѣнской придворной библіотеки, попавшей туда изъ Мейссена. См. Ambros, Geschichte der Musik, Bd. III, S. 416 f.), а въ 1570 г. насколько до сихъ поръ извѣстно, первыя напечатанныя. (Онѣ также написаны по Матѳею, сочинены Климентомъ Стефани (Clemens Stephani) и напечатаны въ Нюрнбергѣ. См. Chrysander, Händel., Band I, S. 427). Прочія слѣдуютъ въ 1573 г. и 1587 г. (In den Gesangbüchern von Keuchenthal und Selneccer; S. Winterfeld Ev. K. Band I. S. 310 f.). Потомъ въ продолженіе всего 17-го вѣка Страсти Господни исполняются въ протестанскихъ церквахъ. Въ 1613 г. явились Страсти Господни по Матѳею Мельхіора Вульпіуса. Въ 1620 г. напечатаны Страсти Господни по Матѳею и Іоанну Ѳомы Манцина (Thomas Mancinus). Въ 1653 г. напечаталъ въ Лейпцигѣ Страсти Господни по евангелію отъ Луки Кристофъ Шульцъ, канторъ въ Делитчѣ (Delitzsch). Также помѣщены Страсти Господни по Матѳею и Іоанну въ Новомъ Лейпцигскомъ Gesangbuch'ѣ Вопеліуса 1682 г. (Печатные экземпляры оригиналовъ Страстей Господнихъ Вульпіуса и Шульца находятся у Ф. Шпитта. Страсти Господни Манцина (Mancinus) появились въ „Musica Divina“ (Wolfenbüttel, 1620) и снова перепечатаны Шёберлейномъ, Schöberlein, Schatz des liturgischen Chor-und Gemeindegesanges: Zweiter Theil. S. 362 ff.). И самъ Генрихъ Шютцъ написалъ въ этой формѣ Исторію Страстей Господнихъ по четыремъ евангелистамъ, находящуюся въ рукописи. (Переписанный, вѣроятно, въ концѣ 17-го вѣка экземпляръ Іоганномъ Захаріей Грундигомъ хранится въ Лейпцигской городской библіотекѣ. На заглавіи Страстей Господнихъ по Матѳею выставленъ 1666 г. Онъ относится только къ этому произведенію, потому что на существующемъ еще автографѣ Страстей Господнихъ по Іоанну обозначено: 10 апрѣля 1665 г.; см. Chrysander, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. Erster Band. S. 172) [37]).

Ридель соединилъ музыкальную обработку Страстей Господнихъ Генриха Шютца по

всѣмъ четыремъ евангелистамъ въ одно произведеніе [38]). Въ этомъ сочиненіи названный композиторъ обнаружилъ яркую колоритность своей музыкальной живописи [39]). Но Шютцъ съ одинаковымъ мастерствомъ изображаетъ, какъ внѣшнія явленія (напримѣръ: тьму, землетрясеніе), такъ и душевныя движенія. „Особенная красота и не преходящее значеніе этого произведенія, пишетъ Лангхансъ, заключается въ богатствѣ и драматичности хоровъ. Въ нихъ Шютцъ достигнулъ такой живой, искренней экспрессіи, какъ ни одинъ изъ его предшественниковъ, да и самъ Шютцъ ни въ одномъ изъ своихъ предыдущихъ произведеній. Въ этихъ хорахъ, ярко изображающихъ взрывы народныхъ страстей, усердіе и преданность учениковъ, ярость и поруганіе толпы, кричащей: „Распни его“, „Не его, а Варавву“, „Здраствуй, царь іудейскій“, Шютцъ—непосредственный предшественникъ І. Себ. Баха и Генделя, доведшихъ этотъ родъ музыки до высшаго совершенства. Въ сравненіи съ драматическими хорами музыки къ Страстямъ Господнимъ І. Себ. Баха и ораторій Генделя, хоры Шютца ниже по величію замысла и изяществу въ разработкѣ, но равны по рельефной характеристичности и теплотѣ чувства“ [40]).

О прочихъ достоинствахъ музыки Шютца пишетъ Ридель: „Живая экспрессія въ частностяхъ, изящная выработка мелодіи, стремленіе къ иллюстраціи словъ музыкальной живописью, пластичность формы служатъ характеристичными признаками стиля этого композитора. Благодаря послѣднему, развились и установились формы сольнаго пѣнія (речитативъ аріа, дуэтъ), духовнаго концерта, самостоятельнаго инструментальнаго аккомпанимента (съ участіемъ разныхъ инструментовъ: скрипки, гамбы, флейты, рога, тромбона, фагота, клавесина, лютни и органа) и, наконецъ, нынѣшней ораторіи [41]).

Отрывокъ, заимствованный изъ Historia des Leidens und Sterbens Jesu Christi von H. Schütz, herausgegeben von Carl Riedel, S. 52—59, помѣщенъ въ нотн. прил. подъ № 73.

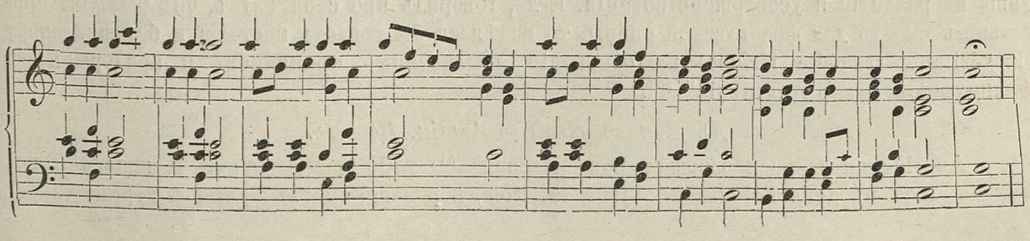
Резюмируя историческое значеніе Шютца, Кризандеръ пишетъ, „что дѣятельность названнаго композитора имѣетъ двойную заслугу, потому что совпала съ ужасами Тридцатилѣтней войны. Обуздавъ свой духъ, чтобы не унывать и не блуждать вкривь и вкось, названный композиторъ исчерпалъ искусство и создалъ возвышенныя и безсмертныя произведенія, хотя теперь они почти забыты. Пока позволяли обстоятельства, онъ жилъ въ отчизнѣ; когда былъ на чужбинѣ, непрестанно думалъ объ отечествѣ и своихъ землякахъ—художникахъ. Шютцъ великій, могучій человѣкъ, твердо стоявшій въ продолженіи 60-ти лѣтъ“. И вотъ, „въ Германіи безъ шуму положенъ прочный фундаментъ музыкѣ; на немъ много рукъ будетъ строить далѣе. Онѣ все подготовятъ, а Гендель и Бахъ увѣнчаютъ зданіе“. „Генрихъ Щютцъ отецъ нѣмецкой музыки“ [42]).

С). Начало оперной музыки во Франціи. Люлли.

Во Франціи, какъ и въ Италіи, до возникновенія оперы были сценическія представленія съ музыкой. Такъ, напримѣръ, Генрихъ III въ 1581 г. устроилъ свадьбу своего фаворита, Duc de Joyeuse, съ сестрой королевы, Mademoiselle de Vaudemont, и пожелалъ отпраздновать это событіе весьма блестящимъ образомъ. Въ числѣ увеселеній былъ балетъ: „Balet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse et Mademoiselle de Vaudemont sa soeur. Par Baltazar de Beaujoyeulx, Valet de Chambre du Roy et de la Reyne sa mère. A Paris. 1582. Par Adrian le Roy, et Robert Ballard. Скрипачъ Бальтазарини начертилъ планъ балета, а музыку сочинили королевскіе музыканты: Beaulieu и Salmon [43]).

По мнѣнію Бёрнея, единственная сносная мелодія во всемъ этомъ произведеніи та, которую Бальтазарини называетъ: „Un son fort gay, nommé la Clochette. (Burney. A general history of musik. III p. 278.) Это произведеніе помѣщено на 282 стр. III тома названной книги, гдѣ напечатано въ пятиголосной партитурѣ:

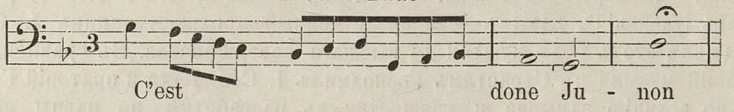
Le son de la clochette, auquel Circé sortit de son jardin.



По мнѣнію Амброса, „эта довольно тривіальная мелодія не лишена нѣкоторой бойкости". „Впрочемъ, продолжаетъ названный писатель, ея сносный характеръ испорченъ неуключимъ, тяжеловѣснымъ аккомпаниментомъ" [44]).

Значительный историческій интересъ представляютъ образцы пѣнія соло въ этомъ балетѣ, написанномъ ранѣе появленія оперы въ Италіи на нѣсколько лѣтъ. Амбросъ предполагаетъ въ этихъ мелодіяхъ отголосокъ мистерій, напоминающихъ въ свою очередь церковное пѣніе своими длинными колоратурами [45]):

Пѣніе Главка.



(Burney. A general history of musik. III, p. 282).

Въ нѣкоторыхъ мелодіяхъ этого балета „замѣтенъ какъ бы неясный намекъ на оперную арію и притомъ во вкусѣ и характерѣ французской оперы. Если дать себѣ трудъ построить на пѣніи Главка, какъ на основномъ басѣ, трезвучія на манеръ Люлли, а къ мелодіи Ѳетиды присоединить, въ качествѣ аккомпанимента, соотвѣтственный нижній голосъ, то окажется поразительное сходство. Нельзя не замѣтить, что эти инстиктивно-созданныя мелодіи нетолько основаны на правильной, хотя и скрытой, внутренней гармоніи, обнаружить которую едва ли былъ въ состояніи самъ композиторъ, но и невольно напоминаютъ оперную музыку Люлли" [46]).

Мелодіи Главка и Ѳетиды помѣщены въ нотн. прил. подъ № 74.

Онѣ заимствованы у Бёрнея (Burney, A general history of music. III, p. 281. Тѣ же образцы изъ упомянутаго балета помѣщены и у Амброса: Geschichte der Musik IV. S. 228—230).

Люлли (1633 — 1687 г.) считается основателемъ національной французской оперы. Съ точки зрѣнія спеціально-музыкальной, оперы Люлли ниже современныхъ имъ итальянскихъ маэстро. Названный композиторъ болѣе всего заботился о правильной декламаціи и музыку подчинялъ тексту. Люлли, смотря на пѣніе, какъ на идеализированный языкъ человѣческихъ страстей, внимательно наблюдалъ за измѣненіями въ интонаціи при волненіи чувствъ. „Когда Люлли сочинялъ свои прекрасные речитативы, пишетъ Баттё, то просилъ иногда la Chatesse ему декламировать слова; онъ быстро записывалъ звуки и потомъ подчинялъ ихъ законамъ искусства" [47]).

Весьма важное значеніе придалъ Люлли хорамъ. Въ музыкальномъ отношеніи они не представляютъ особеннаго интереса, состоя преимущественно изъ простѣйшаго контрапункта. Но Люлли ихъ тѣсно связываетъ съ дѣйствіемъ и старается возвысить до значенія, которое имъ было придано въ греческой трагедіи [48]).

Примѣрами музыки Люлли могутъ служить отрывки изъ его оперы „Армида" [49]), заимствованные изъ „Publication aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. XIV, S. 94, 100—104 и помѣщенные въ нотн. прил. подъ № 75a и 75b.

Оперы Люлли цѣлое столѣтіе продержались на французской сценѣ, откуда были вытѣснены геніальными произведеніями Глука, создавшаго свою оперную реформу на почвѣ, подготовленной названнымъ французскимъ композиторомъ. «Глукъ, пишетъ d'Escherny («Mélanges de littérature») хвалилъ благородную простоту, естественность пѣнія и драматическую правду въ операхъ Люлли. Глукъ намъ разсказывалъ, что ревностно изучалъ партитуры Люлли, и это изученіе было для него лучемъ свѣта. Въ нихъ нашелъ Глукъ музыку, полную экспрессіи и театральныхъ эффектовъ и настоящіе оперные элементы, нуждавшіеся лишь въ развитіи и усовершенствованіи. Если, говорилъ про себя Глукъ, онъ былъ бы приглашенъ писать для французской оперы, то надѣялся бы создать настоящую большую оперу (la véritable tragédie lyrique) на основаніи люлливскихъ принциповъ и придерживаясь французской манеръ въ пѣніи" [50]).

Д. Начало оперы въ Англіи. Перселъ.

Англійская опера произошла изъ „Masque" [51]). „Во время Іакова I, пишетъ Тэнъ, каждый годъ въ день Богоявленія (jour des Rois) королева, знатныя дамы и первые санов-

ники исполняли оперу, называвшуюся „Masque“, родъ аллегоріи, смѣшанной съ танцами, украшенной блестящими декораціями и костюмами, о великолѣпіи которыхъ могутъ дать понятіе лишь картины Рубенса“ [52]).

О сходствѣ и отличіи между „Masque“ и оперой Бёрней пишетъ: „Masques въ Англіи конечно, нѣсколько похожи на оперы: въ нихъ есть діалогъ; исполнялись они на сценахъ, украшались танцами и декораціями. Они всегда были съ музыкой вокальной и инструментальной. Но существенный и характеристическій признакъ оперы—речитативъ отсутствовалъ, вслѣдствіе чего сходство было неполное. Наши музыкальныя пьесы, удостаиваемыя иногда названіемъ оперъ, дотого отличаются этой особенностью, что болѣе походятъ на „Masques“, чѣмъ на драмы, обозначенныя этимъ названіемъ, потому что въ англійскихъ драмахъ діалогъ декламируется или говорится точно такимъ же образомъ, какъ и въ нашихъ старыхъ „masques“. А въ Италіи, откуда мы получили, какъ самую оперу, такъ и ея названіе, она состоитъ изъ речитативовъ и арій, и пѣніе въ ней продолжается сначала до конца“ [53]).

Въ 1617 г. былъ данъ маскарадъ, „masque“, для котораго текстъ написалъ Бенъ Джонсонъ, а музыку Николо Ланьеръ, „впервые введшій речитативъ въ англійское сочиненіе“ [54]). Дѣло, начатое Ланьеромъ, не пошло далѣе [55]).

Послѣ казни Карла I (1649 г.) пуритане прекратили театральныя представленія. „Пуританинъ, пишетъ Тэнъ, изгонялъ удовольствіе, какъ врага, у себя и другихъ. Парламентъ закрывалъ игорные дома, театры и приказывалъ бить кнутомъ актеровъ, привязанныхъ къ телѣгѣ“ [56]).

Въ 1656 г. Вилльяму d'Avenant удалось поставить: „Entertainment of Declamation and Musick after the Manner of the Ancients“ [57]).

Это произведеніе не было ни итальянской, ни англійской оперой. Въ немъ нѣтъ речитативовъ, а только двѣ пѣсни, остальное декламировалось или говорилось безъ всякого участія музыки. Но оно обнаруживало желаніе Вилльяма D'Avenant проложить путь итальянской оперѣ въ англійскій театръ [58]).

Въ 1659 г. на англійской сценѣ появляются оперы, написанныя на манеръ итальянскихъ, а въ 1674 г. исполнялась настоящая итальянская опера [59]). Въ Англію проникли и французскія оперы, нашедшія „въ лицѣ легкомысленнаго Карла II усерднаго покровителя, хотя тогда уже жилъ композиторъ, въ которомъ обнаружились всѣ красоты англійской музыки, а именно: Генрихъ Пёрсель“ [60]).

„Дѣйствительно, Пёрсель первый превратилъ „masque“ въ оперу, или скорѣе уничтожилъ первую и ввелъ вторую и съ такимъ успѣхомъ, что, принимая во вниманіе тогдашнее состояніе искусства во Франціи и Италіи, большаго нельзя и желать. Речитативы Пёрселя не менѣе правильные въ реторическомъ смыслѣ, чѣмъ у Люлли, гораздо натуральнѣе и часто въ высшей степени страстны. Аріи Пёрселя, вопреки высказанному имъ самимъ восхищенію итальянскимъ стилемъ, показываютъ немногіе слѣды формы, столь тогда употребительной; онѣ скорѣе проникнуты духомъ свободной національной мелодіи и продолжаютъ служить моделями изящества и искренности“ [61]).

Генрихъ Пёрсель (1658—1695 гг.) принадлежалъ семьѣ, очень даровитой въ музыкальномъ отношеніи [62]). Его творчество очень разнообразно. Оно обнаружилось въ инструментальныхъ сочиненіяхъ, о которыхъ будетъ сказано въ слѣдующей главѣ, въ духовной и оперной музыкѣ. Посвящая свою оперу „Dioclesian“ герцогу Сомерсетскому, Пёрсель пишетъ: „Музыка и поэзія всегда считались сестрами. Отъ соединенія ихъ обѣихъ онѣ выигрываютъ. Поэзія есть гармонія словъ, музыка—звуковъ. Подобно тому, какъ поэзія выше прозы и краснорѣчія, и музыка есть очищеніе и усиленіе поэзіи. Каждая изъ нихъ можетъ процвѣтать отдѣльно, но, соединяясь вмѣстѣ, онѣ непремѣнно достигаютъ высшихъ эффектовъ, потому что тогда ничего не достаетъ ихъ совершенству. Онѣ становятся похожи на личность, соединяющую въ себѣ и умъ, и красоту. Поэзія и живопись уже достигли совершенства въ нашемъ отечествѣ. Но музыка у насъ еще находится въ несовершеннолѣтнемъ возрастѣ, она еще дитя, охотно дѣлающее успѣхи и подающее надежду на то, чѣмъ оно станетъ со временемъ въ Англіи, если композиторы найдутъ болѣе поощренія. Теперь англійская музыка беретъ уроки у итальянской, у своей лучшей учительницы, и немножко изучаетъ французское пѣніе, чтобы пріобрѣсти болѣе веселый видъ. Находясь отъ солнца далѣе, мы растемъ медленнѣе, чѣмъ наши сосѣди. Мы должны быть довольны, если даже

постепенно станемъ сбрасывать наше варварство. Уже и теперь иногда замѣтно присутствіе болѣе тонкаго слуха, способнаго отличать правильно-написанное многоголосное сочиненіе отъ необузданнаго сумасбродства“ [63]).

Но, стремясь усвоить себѣ итальянскую музыку [64]), Пёрсель не утратилъ своей англійской національности. Для своихъ оперъ [65]) онъ бралъ сюжеты изъ Шекспира, Драйдена и пр. Онѣ состоятъ изъ речитативовъ, пѣнія соло, ансамблей и хоровъ. Свои речитативы Пёрсель разукрашиваетъ изобильными фіоритурами [66]). Соло для пѣнія въ операхъ названнаго композитора отличается мелодичностію. Ансамбли интересны, благодаря контрапунктически-выработаннымъ, другъ другу имитирующимъ голосамъ. Хоры, служившіе въ итальянскихъ операхъ лишь для заключенія актовъ [67]), у Пёрселя принимаютъ участіе въ дѣйствіи и усиливаютъ драматическій интересъ. Сравнивая названнаго англійскаго композитора съ композиторами другихъ національностей, Кризандеръ пишетъ: „Итальянецъ удивился бы кадансамъ Пёрселя. Дѣйствительно, послѣдній не умѣетъ ихъ дѣлать, по крайней мѣрѣ въ пѣніи соло, въ хорахъ же этого композитора заключенія гораздо естественнѣе и значительнѣе. Пёрсель не писалъ такихъ прекрасныхъ инструменальныхъ произведеній, какъ Люлли и Корелли такихъ дуэтовъ, какъ Стефани, такихъ арій, какъ Скарлятти, хоровъ, столь пѣвучихъ, и правильно построенныхъ, какіе встрѣчаются у итальянскихъ композиторовъ; вообще, отдѣльныя части удавались Пёрселю менѣе, чѣмъ лучшимъ маэстро. Но цѣлое выходило лучше у него, по причинѣ его здороваго, глубоко драматическаго духа, который внушилъ ему уже въ то неблагопріятное время соединеніе хора съ пѣніемъ соло, отчего получались широко-развитыя музыкальныя картины“ [68]).

Едва ли можно согласится съ Кризандеромъ относительно неуменья Пёрселя писать кадансы. Они вполнѣ правильны въ отрывкѣ изъ „Masque in Timon of Athens“, заимствованномъ изъ „The Works of Henry Purcell. Volume II, p. 37–38 и помѣщенномъ въ нотн. прил. подъ № 76.

Это пѣніе, разукрашенное фіоритурами, можетъ служить примѣромъ оперной музыки Пёрселя.

„Въ 1678 г. Пёрсель написалъ увертюру, инструментальную музыку и „Masque“ къ „Тимону Аѳинскому“ Шекспира въ передѣлкѣ Шедвеля (Schadwell). Это прекрасное, характеристическое произведеніе Пёрселя изображаетъ споръ Купидона съ Вакхомъ по поводу господства надъ родомъ человѣческимъ и принятое ими подъ конецъ рѣшеніе объ ихъ совмѣстномъ владычествѣ надъ людьми“ [69]).

Выше упомянутую мелодію поетъ George, одинъ изъ свиты Купидона [70]).

„Пёрсель, благодаря своей здоровой музыкѣ во всѣхъ своихъ произведеніяхъ, ихъ единству и общему эффекту, вызвышенности хоровъ и разносторонности, является предшественникомъ Генделя, ведущимъ къ послѣднему самымъ прямымъ путемъ“ [71]).

Бёрней признаетъ превосходство Генделя надъ Пёрселемъ въ музыкальномъ отношеніи. „Но, пишетъ названный англійскійскій историкъ, въ акцентѣ, страсти и экспрессіи англійскихъ словъ, вокальная музыка Пёрселя мнѣ иногда кажется настолько же выше генделевской, насколько оригинальная поэма художественнѣе перевода“ [72]). Бёрней называетъ Пёрселя британскимъ Орфеемъ и музыкальнымъ Шекспиромъ [73]) и замѣчаетъ, что англичане также гордятся этимъ композиторомъ въ музыкѣ, какъ Шекспиромъ въ драмѣ, Мильтономъ въ эпической поэзіи, Локкомъ въ метафизикѣ и Исаакомъ Ньютономъ въ философіи и математикѣ“ [74]).

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ XIII ГЛАВѢ.

[1]) Ambros. Geschichte der Musik. Bd. III. S. 488—489, Bd. IV, S. 118—120.

[2]) J. Tiersot. Histoire de la chanson populaire en France, Paris. 1889, p. 485. Тамъ указано нѣсколько примѣровъ.

[3]) Ambros. Geschichte der Musik. II. S. 491—496.

[4]) Kiesewetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig. 1841. S. 23. Этотъ мадригалъ напечатанъ въ „Musiche fatte nelle nozze dello Illust-mo Duca di Firenze il Sign. Cosimo di Medici e della Illust-ma Consorte sua Mad. Leonora di Toleto. In Venezia nella stamperia d'Antonio Gardane. 1539. Упомянутое произведеніе помѣщено въ названной книгѣ Кизеветтера (см. Musikalische Beilagen. № 38, S. 65).

[5]) Kiesewetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. S. 23. Fétis. Biographie universelle des musiciens. Deuxième édition. Paris. 1861. (Art. Caccini) p. 139.

„Какъ было бы естественно, пишетъ Науманъ, невѣстѣ, которая привѣтствовалась въ стихахъ, какъ увѣнчанная розами и украшенная золотомъ вѣстница новаго дня и заря, восходящая на берегахъ Арно, пропѣть хвалу однимъ голосомъ или, по крайней мѣрѣ, въ пѣніи выразить содержаніе текста. Ничего подобнаго не было, и ни одного слова стихотворенія уже потому нельзя было понять, что все спуталось въ голосовой контрапунктической ткани". (E. Naumann. Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. Berlin. 1876, S. 189—190). Но были еще большія странности. Въ 1565 г. при бракосочетаніи Франческо Медичи съ Іоанной Австрійской исполнялась комедія съ танцами. Въ ней слова Венеры были положены на восьми-голосный, а слова Амура на пятиголосный хоръ, пѣвшій на сценѣ съ аккомпаниментомъ инструментовъ, помѣщенныхъ за ней. (См. Kiesewetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. S. 33).

Даже въ 1594 г. въ Моденѣ исполнялась комедія съ музыкой (Amfiparnasso) Оракіо Векки, въ которой слова лицъ положены на контрапунктически-разработанные мадригалы. Объ Амфипарнассо Оракія Векки см. Ambros. Geschichte der Musik. III. S. 546 ff. и Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und. 19. Jahrhunderts. I. S. 87—88.

Отрывокъ изъ упомянутаго произведенія Оракіо Векки помѣщенъ у Кизеветтера (Kiesewetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Musikalische Beilagen. № 31 S. 35).

Въ такихъ сценическихъ представленіяхъ, въ которыхъ слова дѣйствующихъ лицъ были положены на контрапунктически разработаную музыку, послѣднія ограничивались лишь пантомимой. (См. Publication aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. Bd. X. Einleitung. Sp. 6).

[6]) Эйтнеръ пишетъ, что такая музыка „имѣла видъ сольнаго пѣнія и такъ на самомъ дѣлѣ исполнялась; но само сочиненіе было полифоническое и состояло изъ самостоятельныхъ голосовъ, изъ которыхъ ни одинъ не имѣлъ преобладанія. При домашнемъ исполненіи, частью вслѣдствіе недостатка въ пѣвцахъ, частію для разнообразія, одну или нѣсколько партій пѣли пѣвцы, а остальныя играли инструменты, напримѣръ: лютни, клавикорды, смычковые и духовые инструменты. Такимъ образомъ выходило, какъ будто „пѣніе соло", но оно, какъ выше было замѣчено, ничего общаго съ самимъ сочиненіемъ не имѣло". (См. Publication aelterer praktischer und theoretischer Musikwerke. Berlin. 1881. Bd. X. Einleitung. Spalte 6—7).

[7]) Kiesewetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. S. 24.

Въ этой книгѣ есть образчикъ четырехъ-голоснаго мадригала, верхній голосъ котораго исполняла Викторія Аркилеи съ инструментальнымъ аккомпаниментомъ, обильно разукрашивая свою партію фіоритурами. (Ibid. Musikalische Beilagen. S. 70—72, № 41). Викторія Аркилеи была современницей появленія оперы и пѣла партію Евридики въ операѣ того же имени Пери при постановкѣ послѣдней во Флоренціи въ 1600 г. Объ этой пѣвицѣ см. Ambros. Geschichte der Musik. IV. S. 340. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. I. S. 305.

[8]) Langhans. die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. I. S. 84—89.

Одинъ изъ первыхъ композиторовъ, начавшихъ писать самостоятельныя мелодіи съ аккомпаниментомъ въ области духовной музыки былъ Людовико Віадана (1564—1645 г.). Віадана считается творцомъ непрерывнаго баса (Bassus generalis или continuus). При возникновеніи сольнаго пѣнія непрерывный басъ (безъ паузъ) писался для исполненія на инструментѣ, чтобы дать опору пѣвцу. Къ басовымъ нотамъ подписывались цифры, указывающія, какіе интервалы слѣдуетъ прибавлять для образованія аккордовъ, служащихъ опорой мелодіи. Этотъ цифровый басъ существовалъ ранѣе Віаданы. (Ibid. I. S. 102—103).

[9]) Названіе оперы вошло въ употребленіе позже. Ея творцы называли свои сценическія музыкально-драматическія произведенія «drammi musicali» или «tragedia per musica». По поводу термина „опера" Кизеветтеръ пишетъ: «Трудно доказать, гдѣ и когда это названіе вошло въ употребленіе. Можетъ быть, между писателями оно впервые встрѣчается у р. Menestrier („Des

représentations en musique anciennes et moderne". Paris. 1681). Но вѣроятно, слово „опера" употреблялась ранѣе". (Kiesewetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. S. 54). Кризандеръ указываетъ на то, что музыкальная драма называлась оперой уже въ 1659 г. (F. Crysander. G. F. Händel. Leipzig. 1858. I. S. 253).

Пери въ своемъ предисловіи къ «Евридикѣ" относитъ Дафне къ 1594 г. Поэтому Кизеветтеръ думаетъ, что она была дана въ этомъ году или въ 1595 г. (Kiesewetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. S. 39, 47). Но Маркъ Антоніо Гальяно въ предисловіи къ своей „Дафне" пишетъ, что произведеніе того же имени Пери поставлено въ 1597 г. (Publication aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. Bd. X. Einleitung. Sp. 9). Изъ новѣйшихъ историковъ Гевартъ относитъ появленіе «Дафне» Пери къ 1597 г. (Annuaire du conservatoir royal de musique de Bruxelles. 1882. La musique vocale en Italie, p. 159).

Гевартъ очень высоко ставитъ музыку Пери: «Но всего болѣе даетъ право Пери на славу то, что ему первому пришла мысль создать речитативъ изъ выразительнаго акцента рѣчи. Его просодія довольно правильна для вѣка, въ которомъ чувство ритма едва пробудилось. Его мелопея изобилуетъ удачными попытками. За исключеніемъ заключительныхъ формулъ, обыкновенно монотонныхъ и растянутыхъ, нѣкоторые отрывки речитативовъ сохраняютъ свое значеніе до сихъ поръ« (Ibid. p. 165). По поводу канцоны Пери „Gioite al canto mio» Гевартъ, сравнивая ее съ „Орфеемъ" Монтеверде, пишетъ: „Ни одна изъ четырехъ арій роли Орфея не можетъ быть поставлена на ряду съ «Gioite al canto mio» Пери. То, что Монтеверде написалъ для одинаковой ситуаціи, обогащено ритурнелями скрипокъ, но на сколько кантилена флорентійскаго композитора выше этой музыки Монтеверде своей граціей, мелодическимъ рисункомъ и очаровательнымъ выраженіемъ"! (Ibid. p. 177—178). То мѣсто Орфея Монтеверде, съ которымъ Гевартъ сравниваетъ канцону Пери, см. Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. Bd. X. S. 202—203.

[10]) Резюмируя всѣ факты, относящіяся къ исторіи возникновенія оперы, Эйтнеръ пишетъ: „Эмиліо дель Кавальери, вѣроятно, подъ вліяніемъ духовныхъ драмъ воспользовался употреблявшимися тамъ речитативами и, по свидѣтельству Бёрнея, прибавилъ къ нимъ сопровождающій басъ. Риннуччини пожелалъ воспользоваться этимъ родомъ музыки для свѣтскихъ представленій. Онъ сообщилъ свои мысли сперва (1594 г.). Джакопо Корси, благородному флорентійцу, занимавшемуся поэзіей и музыкой; потомъ имъ удалось склонить на свою сторону болѣе способнаго музыканта и пѣвца Джакопо Пери. Послѣ нѣкоторыхъ попытокъ онъ заслужилъ одобреніе любителей (1597 г.) и тогда отдался этому дѣлу съ полнымъ увлеченіемъ. Такимъ образомъ открылась область, въ которой самъ Монтеверде могъ усвоить себѣ новую форму, расширенную имъ послѣ разнообразныхъ попытокъ. Сравнивая, напримѣръ, „Евридику" Пери или Каччини 1600 г., съ „Орфеемъ" Монтеверде 1607 г., мы ясно увидимъ громадный успѣхъ. Тамъ еще только разныя попытки, здѣсь уже зародыши позднѣйшихъ формъ; тамъ безпрерывные речитативы, здѣсь постоянное разнообразіе въ музыкѣ". (Publication aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. Bd. X. Einleitung. Sp. 10—11).

[11]) G. Grove. A dictionary of music and musicians. Vol. II, p. 534. Тамъ же (на стр. 534 и 535) помѣщены отрывки речитатива и хора изъ этой ораторіи.

[12]) Въ книгѣ Бёрнея помѣщенъ также и хоръ изъ ораторіи Кавальери (Burney. A general history of music. London. MDCCLXXXIX. IV, p. 92 - 93).

Тотъ же речитативъ и хоръ напечатанъ у Кизеветтера съ нѣкоторыми незначительными измѣненіями. (Kiesewetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Musikalische Beilagen. № 45, S. 79).

У Бёрнея и Кизеветтера помѣщена лишь мелодія съ сопровождающимъ басомъ. Аккорды прибавлены мною. По поводу присоединеннаго аккомпанимента къ прежнимъ операмъ, Эйтнеръ пишетъ въ предисловіи къ X. тому Publication aelterer praktischer und theoretischer Musik—Werke, Spalte 14—15: „Извѣстно, что въ оригиналахъ партитуръ того времени былъ лишь голосъ для пѣнія и басъ, въ рѣдкихъ мѣстахъ снабженный цифрами. Древніе композиторы сопровождали речитативы клавесиномъ, лютней или другими инструментами (см. „Орфей" Монтеверде, ibid. X. S. 121) и предоставляли аккомпаниментъ исполнителю, импровизировавшему во вкусѣ того времени по написаному басу. Такъ какъ этотъ генералъ басъ появляется вмѣстѣ съ первыми попытками писать речитативы, и нигдѣ ни слова не говорится о немъ, то, должно быть, этотъ родъ аккомпанимента не представлялъ ничего новаго. Мы знаемъ, что мадригалы и другія многоголосныя вокальныя произведенія исполнялись подобнымъ же образомъ: одна партія пѣлась а остальныя очень свободно играли на лютнѣ или какомъ нибудь клавишномъ инструментѣ. Нѣчто сходное употреблялось позже въ музыкальной драмѣ. Я счелъ своей обязанностію и мнѣ казалось необходимымъ выписать этотъ такъ называемый генералъ басъ, т. е. фиксировать когда то лишь импровизированный аккомпаниментъ и вмѣстѣ съ тѣмъ оказать свое посильное содѣйствіе разрѣшенію часто поднимаего съ недавнихъ поръ вопроса: какъ писать генералъ басъ? Понадобилась снова сноровка, которою прежде съ легкостію владѣлъ каждый музыкально образованный человѣкъ, и притомъ сноровка не въ современномъ вкусѣ, обнаруживающемся въ теперешнихъ изданіяхъ старинныхъ пѣсенъ, а во вкусѣ того времени, со свойственной ему художественной техникой. Въ чемъ послѣдняя состояла, чего она требовала и какъ обнаруживалась, мы знаемъ изъ встрѣчающихся кое гдѣ введеній, симфоній и ритурнелей. Я старался написать аккомпаниментъ въ этомъ стилѣ и думаю, что, вообще, достигнулъ цѣли. Читатель долженъ отказаться отъ всякой новѣйшей гармонической приправы, потому что даже доминантъ-септаккордъ съ его разрѣшеніемъ былъ чуждъ тому времени, а тѣмъ болѣе уменьшенные, чрезмѣрные аккорды и другіе современныя средства. Только въ проходящихъ нотахъ и задержаніяхъ замѣчается разнообразіе и усиленіе средствъ, въ которыхъ ловкость древнихъ композиторовъ часто поразительна. Но часто неуклюжій басъ обнаруживаетъ дѣтскія гармоническія познанія и двигается тоническими трезвучіями по секундамъ вверхъ и внизъ (напримѣръ ре-ми-

норъ, ми миноръ, фа-мажоръ), что скрыть крайнѣ затруднительно и принуждаетъ гармонію извиваться по-змѣиному. Нѣкоторыя аккордовыя послѣдовательности живо напомнили мнѣ Рихарда Вагнера, тоже любящаго непосредственные ходы трезвучіями.“ Ibid. X. (Spalte 14—15).

(На музыку Рихарда Вагнера похожи нѣкоторыя гармоническія сочетанія, встрѣчающіяся, напримѣръ, у Монтеверде. Ibid. X. Spalte. 18, S. 132 ff.).

Въ моей попыткѣ дополнить гармонію въ речитативѣ изъ ораторіи Кавальери я руководствовался приведенными соображеніями Эйтнера и примѣрами гармонизаціи древнихъ речитативовъ, сдѣланныхъ имъ и Гевартомъ (Les gloires de l’ Italie).

[13]) Диссонирующая нота „приготовляется“ своимъ появленіемъ въ предыдущемъ созвучіи, въ томъ-же голосѣ и въ качествѣ консонанса одиноковаго или большаго ритмическаго достоинства. „Приготовленіемъ“ значительно смягчается рѣзкость диссонанса

[14]) Тремоло и пиччикато встрѣчаются въ полу-драматическомъ и полу-эпическомъ произведеніи Монтеверде: „Il combatimento di Tancredi e Clorinda“, отрывокъ котораго помѣщенъ у Винтерфельда (Winterfeld. Iohannis Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin. 1834. 3 Theil. S. 109).

[15]) Winterfeld. Iohannis Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin. 1834. Zweiter Theil. S. 37.

[16]) G. Grove. A dictionary of music and musicians. Vol. II, p. 536.

[17]) Ibid. Vol. II, p 531.

Съ этимъ объясненіемъ происхожденія ораторіи несогласенъ C. Schelle (см. „Neue Zeitschrift für Musik. Jahrg. 1864. S 79).

Сомнѣнія Шелле, впрочемъ, устраняетъ Лангхансъ. (Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts I. S. 99—100).

Св. Филиппъ Нери былъ основателемъ общества „Congregazione dell’Oratorio“, утвержденнаго папою Григоріемъ XIII въ 1575 г. (Riemann. Musik-Lexikon. Leipzig. 1887. S. 673).

О Филиппѣ Нери интересныя свѣдѣнія сообщаетъ Гете въ своемъ „Путешествіи въ Италію“ (Собраніе сочиненій Гете въ переводахъ русскихъ писателей, изданныхъ подъ редакціей И. В. Гербеля. Спб. 1879 г. Томъ седьмой, стр. 443 -455).

[18]) Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. I. S. 100.

[19]) G. Grove. A dictionary of music and musicians. Vol. II, p. 534.

[20]) Ibid. Vol. II, p. 536. Riemann. Musik.—Lexikon. Dritte Auflage. S. 700.

[21]) Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. I. S. 141.

[22]) Ibid. I. S. 141—142.

[23]) G. Grove. A dictionary of music and musicians. Vol. II, p. 536. Четыре ораторіи Кариссими: Jephte, Judicium Salomonis, Baltazar и Jonas у Кризандера (Denkmäler der Tonkunst. Carissimi’s Werke herausgegeben von Fr. Chrysander. Erste Abtheilung. Oratorie. (Jephte. Judicium Salomonis. Baltazar. Jonas. Leipzig und Winterthur. J. Rieter—Biedermann. 1869).

Въ 8 томѣ (стр. 429—448) „Recueil des morceaux de musique ancienne executés aux concerts de la société de musique vocale religieuse et classique fondée à Paris en 1843 помѣщенъ квартетъ съ хоромъ „Gaudeamus“ Кариссими.

[24]) „Кантата — самая неопредѣленная и колеблющаяся изъ всѣхъ прочихъ музыкальныхъ формъ. Она приближается то къ чисто лирической области и уподобляется одѣ и пѣснѣ, то къ ораторіи (по крайней мѣрѣ своею внѣшнею формою). Встрѣчаются произведенія, называемыя кантатами, которыя могли бы также обозначаться одою, псалмомъ, гимномъ и т. п.; съ другой стороны, названіе кантаты служитъ и для небольшихъ ораторій, хотя здѣсь оно всего менѣе умѣстно“. (A. von Dommer. Elemente der Musik. Leipzig. 1862. S. 344).

[25]) „Камерной музыкой называется та, которая исполняется въ комнатахъ, залахъ, за обѣдомъ, на общественныхъ вечерахъ, ассамблеяхъ, охотѣ, при драматическихъ представленіяхъ и тому подобныхъ случаяхъ, но внѣ церкви и театра“. (Scheibe. Critischer Musicus. 1745. S, 379).

Маттесонъ пишетъ, „что начинающіе композиторы обыкновенно сначала пишутъ въ камерномъ стилѣ. На самомъ дѣлѣ послѣдній самый трудный“.

„Подобнаго рода сочиненія, замѣчаетъ названный писатель, должны быть необыкновенно высокаго достоинства, иначе слушатели зѣваютъ“. (Mattheson. Das beschützte Orchester. 1717. S. 142).

[26]) Langhans. Die geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. I. S. 145—146. Извѣстіе Медера сообщаетъ Маттесонъ, который по этому поводу замѣчаетъ: „Такія колкія слова могутъ доставить многимъ большое удовольствіе“. (Mattheson. Grundlage einer Ehrenpforte. 1740. S. 220).

[27]) Еще Кирхеръ хвалилъ сочиненія Кариссими за то, что они „способны внушать слушателямъ любые аффекты“. (Musurgia universalis. 1650. I, pag. 603). По поводу изящества и естественности сочиненій Кариссими, качествъ, добытыхъ громаднымъ трудомъ и производящихъ такое впечатленіе, какъ будто музыка безъ усилій, сама собой выливалась изъ вздохновенія названнаго композитора, онъ имѣлъ обыкновеніе говорить: „О, какъ трудно быть такимъ легкимъ“, намекая на колоссальную работу, необходимую для пріобрѣтенія полнаго господства надъ контрапунктической техникой, дающей возможность свободно достигать исполненія всѣхъ возможныхъ художественно-музыкальныхъ намѣреній. (Ср. A. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. Leipzig., 1868 S. 288).

[28]) Кателани нашелъ въ Моденѣ большое число произведеній Страделлы, о которомъ написалъ монографію (A. Catelani, Delle opere di A. Stradella esistenti nell’ archivo musicale di Modena. 1886). О Страделлѣ см. также: p. Richard: Stradella et les Contarini (Le Menestrel. 1865. № 51—1866 № 18).

[29]) Я собралъ нѣсколько любопытныхъ фактовъ объ искренности художниковъ въ своей статьѣ: „Обзоръ главныхъ основъ эстетики“. (См. Вѣстникъ изящныхъ искусствъ. 1887 г. Томъ V Выпускъ 5. Стр. 444—445).

[30]) Riehl, Musikalische Charakterköpfe. Stuttgart. 1861. I. S. 26—27.

О томъ, что Асторга присутствовалъ при казнѣ своего отца см. Fr. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. Leipzig. 1830. II, S. 91.

[31]) „Для нашей цѣли, пишетъ Гейнихенъ, выберемъ съ тщательностію чужую работу, а именно: кантату знаменитаго Александра Скарлятти, который преимущественно передъ всѣми прочими своими современниками позволяетъ себѣ въ музыкальной гармоніи неправильности и сумасбродства, встрѣчающіяся въ массѣ его кантатъ. Этотъ авторъ рѣдко или даже никогда не соблюдаетъ границы даннаго лада (regulirten ambitum modi) и нагромождаетъ несообразные звуки, часто болѣе рѣзкіе, чѣмъ тѣ, которые возможны развѣ только въ бѣгломъ речитативѣ. Насколько мнѣ извѣстно, до сихъ поръ ни одинъ изъ безчисленныхъ композиторовъ не хотѣлъ ему подражать. Только знаменитый Асторга начинаетъ слѣдовать по стопамъ А. Скарлятти. Для такого неестественнаго стиля нуженъ особый любитель. Что до меня касается, то я непоколебимо держусь слѣдующаго мнѣнія: для необходимой экспрессіи въ музыкѣ, написанной на рѣзкія слова, иногда можно допускать неправильности и жесткости, встрѣчающіяся у большей части композиторовъ; но если изъ этого сдѣлать постоянный стиль, то онъ будетъ противорѣчить музыкѣ, предназначенной для удовольствія, потому что едва ли онъ можетъ кому нибудь нравится, кромѣ прихотливыхъ любителей. De gustibus non est disputandum.“(Johann David Heinich n. Der general-Bass, 1728. S. 797-798).

На стр. 97 было упомянуто о томъ, что Монтеверде подвергался порицаніямъ со стороны Артузи за неприготовленные диссонансы. Гейнихенъ упрекалъ А. Скарлятти за неправильности и рѣзкости, будто бы употребляемыя послѣднимъ въ интересахъ экспрессіи. Но эти мнимыя сумасбродства были результатомъ обогащенія музыки новыми пріобрѣтеніяма, которымъ, вопреки Гейнихену, сталъ подражать не одинъ Асторга. Александръ Скарлятти расширилъ границы музыки, и по проложеннымъ имъ дорогамъ пошли всѣ позднѣйшіе композиторы, въ особенности же его непосредственные ученики и послѣдователи, образовавшіе Неаполитанскую школу, признавшую его своей главой.—Въ статьѣ «Основы музыкальной критики» (Сѣверный Вѣстникъ, 1886 г. мартъ и апрѣль) я собралъ нѣсколько примѣровъ неспособности прежнихъ музыкальныхъ критиковъ правильно понимать и цѣнить современныхъ имъ композиторовъ.

[32]) Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jarhunderts I. S. 250. Герберъ пишетъ, что опера А. Скарлятти „Theodora“ была исполнена въ 1693 г. „Въ ней впервые употреблена aria da capo, часто встрѣчающаяся съ тѣхъ поръ и въ другихъ операхъ“. (Ernst Ludwig Gerber. Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig. 1814. IV. S. 31). Но Бёрней указываетъ на то, что эта форма появляется уже ранѣе. „Въ оперѣ Чести „Orontea“, данной въ Венеціи въ 1666 г., встрѣчаются частыя возвращенія къ отдѣльнымъ мотивамъ, скорѣе въ видѣ припѣва, чѣмъ въ формѣ da capo или рондо. Но въ оперѣ „Enea«, поставленной въ Генуѣ въ 1676 г., въ „Aurora“, положенной на музыку Занетти и данной въ томъ же городѣ въ 1678 г. появляется постоянно da capo или возвращеніе къ первой части каждой аріи.

Всѣ эти оперы принадлежатъ къ болѣе раннему періоду, нежели тѣ, которыя, по моимъ изысканіямъ, имѣютъ своимъ авторомъ А. Скарлятти. Употребленіе da capo началось, по всей вѣроятности, въ 1660 г. Я нашелъ эту форму въ оперѣ Теналья (Tenaglia) „Clearco“, написанной въ 1661 г. и поставленной въ Римѣ. Da capo встрѣчается въ мотетѣ „a voce sola“ Монферратто, напечатанномъ въ 1673 г. Около этого времени упомянутая форма разрабатывается часто; она кажется была въ постоянномъ употребленіи до 1680 г.“. (Burney. A general history of music. London. MDCCLXXXIX IV, p. 134).

Въ вышеупомянутой оперѣ „Theodora“, встрѣчается также „recitativo accompagnato“, творцомъ котораго тоже считается А. Скарлятти. Но Бёрней уже нашелъ „recitativo accompagnato“ въ „Oratorio di santa Cristina“ (1676 г.) Франческо Федерици. (Burney. A general history of music. IV, 99). А. Скарлятти усовершенствовалъ и форму увертюры. Прежде передъ музыкально-драматическимъ представленіемъ исполнялись или какой нибудь мадригалъ, напримѣръ, передъ началомъ выше упомянутой ораторіи Кавальери, (см. Burney, A general history of music. IV, p. 88), или токатта (напримѣръ, въ оперѣ Монтеверде „Орфей“, см. Publication aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke, Bd. X, S. 122—123).

Творцомъ увертюры считается Люлли (1633—1687 г.). „Онъ установилъ форму драматической прелюдіи. Его увертюры не только служили образцомъ около столѣтія, но ими широко пользовались въ Италіи и Германіи другіе композиторы для своихъ оперъ“. (G. Grove. A dictionary of music and musicians. Vol. II, p. 618). Риманъ пишетъ, что французская увертюра Люлли ясно обнаруживаетъ свое происхожденіе изъ вокальнаго стиля; въ особенности первая и послѣдняя часть, писавшіяся въ медленномъ темпѣ, вовсе не имѣли инструментальнаго характера. Только средняя фугированная часть въ болѣе быстромъ темпѣ сочинялась болѣе инструментально. Совсѣмъ иной видъ у оперныхъ введеній Александра Скарлятти „Итальянская увертюра“ или, какъ она тогда называлась, sinfonia (терминъ, обозначавшій лишь многоголосную музыку), начиналась съ Allegro, за которымъ, въ качествѣ контраста, слѣдовало Grave, и заканчивалась вторымъ Allegro или Presto. Ея характеръ былъ совершенно инструментальный“. (Riemann. Musik-Lexikon S. 711.).

[33]) „La Rosaura“, пишетъ Эйтнеръ въ предисловіи къ этой оперѣ, ярко обнаруживаетъ талантъ А. Скарлятти. Шагъ, сдѣланный этой оперой, такъ значителенъ, въ сравненіи съ болѣе ранними, что можно предположить нѣсколько десятилѣтій между нею и предыдущими. Удивительное совершенство формы, приданное аріямъ этой оперы, становится образцомъ для слѣдующихъ временъ. Мелодіи А. Скарлятти навсегда останутся моделями. Благодаря этому композитору, онѣ не только достигли чувственной прелести, но и ясной опредѣленности. Первый актъ состоитъ изъ непрерывнаго ряда перловъ. Нельзя не подивиться богатству фантазіи и творческой силѣ автора и не увлечься прелестью и глубокой экспрессіей его мелодій.

Второй актъ сначала ниже перваго, но далѣе въ немъ встрѣчаются мѣста, затмѣвающія

первый". (См. Publication aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. Bd. XIV2.) Тамъ напечатано лишь два акта этой оперы. Изъ третьяго г. Кризандеръ помѣстилъ въ „Allgemeine musikalische Zeitung", (1882 № 52) речитативъ съ инструментальнымъ сопровожденіемъ, который считаетъ за первый опытъ въ этомъ родѣ. Тамъ же сказано, что эта опера написана между 1689 и 1692 годами.

[34]) Fr. Chrysander. Händel. Leipzig, 1858. I. S. 232.

[35]) Ambros. Geschichte der Musik. IV. S. 211—216. Тамъ помѣщены и музыкальные примѣры сценическихъ представленій 15-го и 16-го вѣковъ.

См. также Publication aelterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. Bd. X. S. 31—32.

[36]) Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. I. S. 127.

[37]) Philipp Spitta. Johann Sebastian Bach. Leipzig. 1880. II S. 307—308.

[38]) „Обработкой и многократными исполненіями этого произведенія, появившагося у Фритша въ Лейпцигѣ, оказана Шютцу такая же услуга Риделемъ, какая въ 1829 г. Ф. Себ. Баху—Мендельсономъ, открывшимъ этого совершенно забытаго публикой композитора. Нисколько не умаляетъ труда Риделя то, что четыре произведенія на Страсти Господни онъ соединилъ въ одно, потому что въ своемъ изданіи онъ имѣлъ не антикварскія, а художественныя цѣли. Къ тому же Ридель обнаружилъ такъ много такта и художественнаго чутья при выборѣ и составленіи самыхъ эффектныхъ мѣстъ, что его намѣреніе—воскресить почтенную память забытаго, стараго нѣмецкаго композитора-совершенно-достигнуто". (W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18 und 19. Jahrhunderts. I S. 129).

[39]) Чрезвычайно удачной иллюстраціей текста отличается также музыка Шютца, изображающая обращеніе Савла. Она находится въ третьей части „Священныхъ симфоній" (Symphoniae sacrae), изданныхъ въ Дрезденѣ въ 1650 г. Это произведеніе Шютца есть музыкальная картина, рисующая звуками видѣніе, ослѣпившее Савла. Оно помѣщено у Винтерфельда (C. von Winterfeld. Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin. 1834. Dritter Theil. S. 92—98). Разборъ упомянутаго сочиненія см. ibid., zweiter Theil. S. 197—199.

[40]) W. Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. I. S. 128—129.

[41]) C. Riedel. Historia des Leid es und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Chöre und Recitative aus den vier Passionen von Heinrich Schütz. Vorwort. S. 4.

[42]) Chrysander. Händel. I. S. 17, 19.

[43]) Burney. A general history of music. London. MDCLXXXIX. III, p. 275—278. Стихи для этого балета были написаны de la Chesnay. (Ambros. Geschichte der Musik. IV. S. 216).

[44]) Ambros. Geschichte der Musik. IV. S. 221.

[45]) Ibid. IV. S. 231.

[46]) Ibid. IV. S. 230—231.

[47]) Batteux. Les beaux arts réduits à un même principe, p. 258.

„Опера Люлли отличалась отъ развившейся въ то время итальянской строгимъ подчиненіемъ музыки естественной декламаціи, т. е. Люлли одинъ изъ великихъ реформаторовъ, устранившихъ въ интересахъ поэзіи: преобладаніе музыки, цвѣтистую мелодію, растягиваніе слоговъ, фіоритуры, повтореніе словъ и пр. Люлли всталъ на почву первыхъ флорентійцевъ, создавшихъ музыкальную драму, и сдѣлалъ то же, что послѣ него Глукъ, а въ наше время Вагнеръ". (Riemann. Musik-Lexikon. Dritte Auflage. S. 579).

Преобладаніе речитатива сдѣлалось характеристическимъ признакомъ французской оперы, въ этомъ отношеніи рѣзко отличавшейся отъ итальянской, сосредоточившейся преимущественно на разработкѣ арій.

„Въ музыкѣ оперъ Люлли, пишетъ Доммеръ, господствуетъ реторическій или речитативный характеръ, волненіе болѣе поэтическое, чѣмъ музыкальное. Въ моменты болѣе продолжительнаго однороднаго душевнаго движенія, хотя и появляется аріозная мелодія, но не достигаетъ болѣе развитой и самостоятельной формы; наоборотъ, происходя изъ речитатива, она быстро снова къ нему возвращается". A. Von Dommer. Handbuch der Musik—Geschichte. Leipzig. 1868. S. 385.

Есть извѣстіе, что знаменитая пѣвица Фаустина (родилась въ 1693 г.) проѣздомъ въ Англію посѣтила Парижъ и, слушая тамошнюю оперу, послѣ получасоваго ожиданія, воскликнула: „когда же наконецъ будетъ арія"? (Burney. A general history of music. III, p. 277).

[48]) „Что касается до хоровъ въ операхъ Люлли, то они соотвѣтствуютъ античному принципу единства дѣйствія. Ихъ декламаторскій характеръ строго выдержанъ. Они лишены богатой мелодичности итальянскихъ оперъ и какихъ бы то ни было контрапунктическихъ прикрасъ, но какъ въ хорахъ, такъ и въ пѣніи соло удачно избѣгнута опасность монотонности частою перемѣною двухъ-дольнаго и трехъ-дольнаго такта". (Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. I. S. 207).

„Хоръ, пишетъ Доммеръ, въ операхъ Люлли имѣетъ гораздо болѣе важное драматическое значеніе, чѣмъ въ итальянскихъ, потому что онъ у названнаго французскаго композитора гораздо чаще принимаетъ участіе въ дѣйствіи, соотвѣтственно его роли въ античной трагедіи и идеѣ драматическаго хора вообще". (A. von Dommer. Handbuch der Musik—Geschichte. Leipzig. 1868. S. 388).

[49]) Интересный разборъ „Армиды" Люлли у Руссо: „Lettre sur la musique Française". (Oeuvres complétes de J. J. Rousseau citoyen de Genève. Tome XV,M.DCC.XCV, p. 300—308).

[50]) Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts. II. S. 48.

„Если защитники старой французской музыки, пишетъ Бёрней, еще могутъ слушать какую нибудь другую оперу, кромѣ произведеній Люлли и Рамо, то, конечно, лишь „Ифигенію" Глука, въ которой послѣдній, подражая первому и усвоивъ второго, подладился къ національному вкусу,

стилю и языку французовъ". (Burney. The present state of music in Germany, the Netherlands, and United provinces. London. 1775. Vol. I, p. 266—267).

[51]) G. Grove. A dictionary of music and musicians. Vol. II, p. 507.

„Начало оперы обыкновенно относится къ 1594 г., когда драма „Дафне" Рипуччини была положена на музыку Яковомъ Пери и Юліемъ Каччини и въ первый разъ исполнена во Флоренціи. Около этого времени въ Лондонѣ, гдѣ сценическое искусство достигло неожиданной высоты при дворѣ королевы Елизаветы, появилась оперетта. Итальянская опера создана учеными и изящно образованными людьми, желавшими путемъ теоріи возсоздать музыкальную драму древнихъ грековъ. Англійская оперетта была изобрѣтена привычными комедіантами, желавшими дать публикѣ, любившей представленія, новое развлеченіе. Первая развилась изъ монодіи (одноголоснаго пѣнія съ инструментальнымъ аккомпаниментомъ), явившейся въ противоположность многоголосному пѣнію; вторая тѣсно примыкала къ существовавшимъ пѣснямъ и навсегда удержала, въ качествѣ своего главнѣйшаго признака, раздѣленіе на строфы". „Конечно, музыкальное достоинство англійскихъ опереттъ довольно низко. Ихъ мелодіи едва ли сочинены композиторами, а скорѣе заимствованы изъ старинныхъ пѣсенъ для своей новой цѣли неизвѣстными авторами текста". (Theatergeschichtliche Forschungen herausgegeben von Berthold Litzmann. VII. Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien. Von Johannes Bolte. Hamburg und Leipzig. Verlag von Leopold Voss. 1893. S. 1, 5. См. музыкальные примѣры тамъ же на стр. 167—183).

[52]) H. Taine. Histoire de la littérature anglaise. Cinquiéme edition. Paris. 1881. I, p. 251.

„Слово „Masque" въ Англіи означало тоже, что французское слово „Interméde". И въ Англіи, и Франціи эти увеселенія имѣли мѣсто при дворѣ и въ домахъ богачей. Танцы исполнялись не профессіональными артистами, а гостями. Даже принцы принимали участіе въ этихъ танцахъ". Victor Schoelcher. The Life of Handel, London. MDCCCLVII, p. 174.

[53]) Burney. A general history of music, III, p. 345.

[54]) G. Grove. A dictionary of music and musicians. Vol. II, p. 90.

[55]) Ibid. II, p. 507.

[56]) H. Taine. Histoire de la litterature anglaise Paris 1878. Quatriéme édition, III, p. 7—8.

Бёрней пишетъ, что всѣ театральныя представленія и публичныя увеселенія были запрещены парламентомъ въ 1647 г. Burney. A general history of music, IV, p. 180.

Интересныя сообщенія объ отношеніи пуританъ къ разнымъ увеселеніямъ и художественнымъ удовольствіямъ у Macaulay, The History of England from the accession of James the second. Fifth edition, I, p. 161.

[57]) Burney. A general history of music, IV, p. 180.

[58]) Ibid. IV, p. 182.

[59]) Fr. Chrysander. G. F. Händel. Leipzig. 1858. I. S. 252—253.

[60]) Ibid. I. S. 253.

[61]) G. Grove. A dictionary of music and musicians. II, p. 507.

[62]) Въ Исторіи музыки Бёрнея помѣщены произведенія отца и дяди Генриха Пёрселя (Burney, A general history of music. III, p. 486—487 (477).

[63]) Fr. Chrysander. G. F. Händel. I. S. 255.

[64]) Въ предисловіи къ своимъ Сонатамъ для двухъ скрипокъ и органа или флигеля (1683 г.) Пёрсель пишетъ: „Авторъ старался вѣрно подражать знаменитѣйшимъ итальянскимъ композиторамъ, главнымъ образомъ для содѣйствія распространенію этого серьознаго и достойнаго рода музыки среди нашихъ соотечественниковъ и обратить на него ихъ вниманіе, чтобы имъ наконецъ прискучили баллады и прочіе пустяки нашихъ сосѣдей. Авторъ сознаетъ смѣлость своего предпріятія, потому что есть композиторы болѣе талантливые и способные выполнить послѣднее, чѣмъ онъ самъ; но онъ надѣется, что этой слабой попыткой ему удастся во время подстрекнуть ихъ къ лучшему предпріятію. Ему не стыдно признаться въ незнаніи итальянскаго языка, потому что это несчастіе его воспитанія и не можетъ быть вмѣнено ему въ недостатокъ. Но авторъ не безъ основанія можетъ утверждать, что онъ не заблуждался ни въ значеніи итальянскихъ нотъ, ни въ изяществѣ итальянскихъ сочиненій". (Hawkins. A. general History of the science and practice of music. IV, p. 497).

[65]) Кризандеръ пишетъ, „что оперы Пёрселя были не операми съ діалогами, а драмами съ музыкальными сценами. Эти произведенія были не болѣе, какъ полу-оперы. Пёрсель написалъ ихъ до 39-ти, начавъ съ „Дидоны и Энея" въ 1675 г., когда автору было 17 лѣтъ. Въ упомянутомъ произведеніи встрѣчается нѣсколько речитативовъ съ аккомпаниментомъ (recitativo accompagnato), чего Берней не зналъ; оно было ему неизвѣстно. Напротивъ, подобнаго речитатива нѣтъ въ предпослѣдней операѣ Пёрселя: „Bonduca" (1695). А въ ней то будто бы Бёрней и видѣлъ эту форму речитатива, о чемъ съ нѣкоторой важностію замѣчаетъ названный писатель. Истина заключается въ томъ, что речитативъ съ аккомпаниментомъ никогда не былъ вездѣ изъятъ изъ употребленія, и лишь въ Италіи нѣсколько лѣтъ до Скарлятти, пока послѣдній не ввелъ эту форму снова, но въ очищенномъ и облагороженномъ видѣ. Пёрсель же идетъ въ противоположномъ направленіи: когда итальянцы перестали писать речитативъ съ аккомпаниментомъ, Пёрсель сталъ его употреблять, и бросилъ его тогда, когда они снова нашли эту форму, увеличивъ ея духовное значеніе".(Chrysander. Händel. I. S. 259).

Бёрней пишетъ о recitativo accompagnato въ операѣ Bonduca Пёрселя въ „A general history of music". III, p. 498.

Въ изданіи музыки къ „Тимону Аѳинскому“ Пёрселя насчитано 45 оперъ и драмъ названнаго композитора и о его „Dido and Eneas“ замѣчено, что это произведеніе есть полная опера, съ музыкальнымъ речитативомъ и безъ діалога.“ (The Works of Henry Purccell. Volume II. Masque in Timon of Athens. London: Novello, Ewer and Co. 1882 p. 3):

Лангхансъ пишетъ, что опера „Дидона и Эней“ Пёрселя исполнялась не въ 1675 г., а 1680 г. (Langhans. Die Geschichte der Musik des 17. 18. and 19 Jahrhunderts. I. S. 470). На 471 стр. названной книги помѣщенъ отрывокъ речитатива изъ упомянутой оперы.

[66]) Бёрней пишетъ „что многія вокальныя произведенія Пёрселя кажутся только речитативами, украшенными модными фіоритурами того времени, теперь также устарѣвшими, какъ кудри его парика или оборка платья королевы Елизаветы. (Burney. A general history of music III, p. 491-492).

[67]) A. von Dommer. Handbuch der Musik-Geschichte. S. 292

[68]) Fr. Chrysander. G. F. Händel I. S. 260-261

[69]) Grove, A dictionary of music and musicians. III, p. 46-47.

[70]) The Works of Henry Purcell. Volume II. Masque in Timon of Athens. London. Novello, Ewer and Co. 1882, p. XVIII.

[71]) Fr. Chrysander. G. J. Händel. I. S. 261. „У обоихъ композиторовъ (Пёрселя и Генделя) встрѣчаются одинаковые внѣшніе признаки, напримѣръ, изобильныя фіоритуры, соотвѣтствующія англійскому вкусу, которыми, что достойно примѣчанія, Пёрсель разукрашиваетъ и свои речитативы.“ (Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts I. S. 147).

[72]) Burney. A general history of music. III. p. 511.

[73]) Ibid. III. p. 498.

[74]) Ibid III. p. 485.

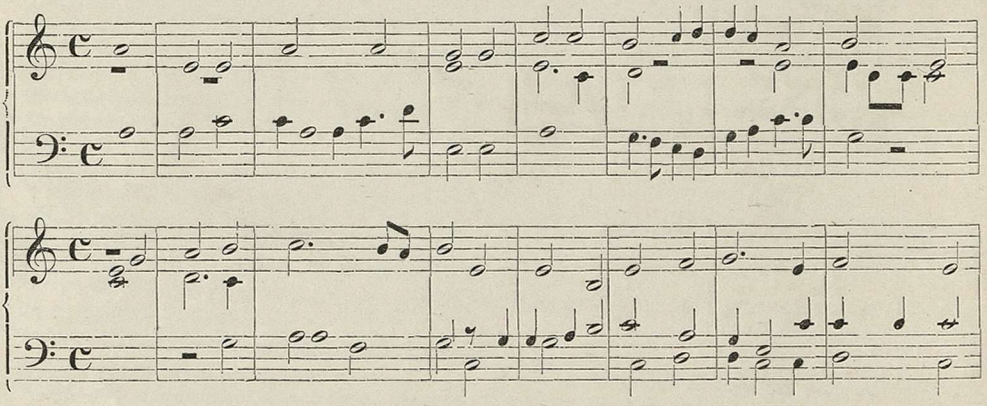
Въ этомъ томѣ исторіи музыки Бёрнея вкралась опечатка въ нумераціи страницъ: послѣ 480 страницы снова появляется 477 и т. д.)

ГЛАВА XIV.

Начало инструментальной музыки.

Самостоятельная инструментальная музыка значительно отстала отъ вокальной. Самыя раннія изъ дошедшихъ до насъ инструментальныхъ произведеній относятся къ XV вѣку [1]). Даже трехъ-голосное инструментальное произведеніе, приписываемое Окегему, хранящееся въ Мюнхенской библіотекѣ (Ms. germ. № 810. 8°. fol 63. Kgl. Bibl. München 1461—1467), „не можетъ доставить наслажденія, хотя и обнаруживаетъ, въ сравненіи съ болѣе раннимн, при всей своей сухости, большую ясность и изящество въ голосоведеніи“ [2]):

Переложенный на фортепіано отрывокъ изъ инструментальнаго сочиненія, приписываемаго Окегему (XV в.).



Эта пьеса, по мнѣнію Вазилевски, „ясно доказываетъ, зависимость инструментальныхъ сочиненій того времени отъ вокальныхъ. Можно утверждать, что первыя лишь подражали вторымъ, не достигая, однако, художественнаго достоинства послѣднихъ.

Если мы спросимъ, продолжаетъ Вазилевски, въ чемъ заключается причина художественнаго эффекта, производимаго вокальными произведеніями того времени, то отвѣтъ получится слѣдующій: въ одухотворяющей силѣ слова, глубокое значеніе котораго тѣмъ болѣе вѣсило, чѣмъ болѣе текстъ захватывалъ за душу, какъ, напримѣръ, въ духовной музыкѣ. Инструментальная музыка была лишена этого могучаго средства. Она, какъ искусство чистой фантазіи, должна дѣйствовать самостоятельно, изображая отвлеченное звуковое содержаніе исключительно своими собственными и своеобразно созданными формами. Это было, однако, не выполнимо, пока инструмснтальная музыка была лишь подражаніемъ вокальной, основывающейся на совершенно иныхъ принципахъ, потому что въ послѣдней, какъ форма, такъ и содержаніе, если не безусловно, то все таки въ значительной степени опредѣляются словомъ. Слѣдовательно, специфическая сущность инструментальной музыки могла обнаруживаться лишь по мѣрѣ того, какъ этотъ родъ искусства все болѣе и болѣе освобождался отъ вокальнаго и пробуждался къ своей самостоятельной жизни. Эта перемѣна должна была совершиться весьма медленно, вслѣдствіе давнишней привычки композиторовъ соединять свои музыкальныя мысли и образы со словами. Дѣйствительно, инструментальныя сочиненія даже въ началѣ 17-го вѣка въ духовномъ отношеніи еще по большей части не самостоятельны и находятся въ замѣтной зависимости отъ вокальной музыки. Такимъ образомъ объясняется

неудовлетворительность древнихъ, свободно сочиненныхъ инструментальныхъ пьесъ. Отсутствіе могучаго эффекта, производимаго поющимся словомъ, оживленнымъ декламаціей, не могло быть восполнено индивидуальнымъ звуковымъ содержаніемъ, не говоря уже о томъ, что инструментальная музыка лишена чувственно прекраснаго тембра, присущаго человѣческому голосу“ [3]).

Оттого даже инструментальныя произведенія величайшихъ композиторовъ XVI вѣк создавшихъ геніальныя произведенія въ области вокальной музыки, не вполнѣ удовлетворительны съ художественной точки зрѣнія, какъ, напримѣръ, „Симфонія“ къ „Miserere“ Орландо Лассо, помѣщенная въ нотн. прил. подъ № 77 и заимствованная изъ книги Wasielewsky: „Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert (см. 92—95 страницы нотнаго приложенія къ этой книги)

„Симфонія“ къ „Miserere“ Орландо Лассо (находящаяся въ I-омъ томѣ рукописнаго Филидорскаго сборника инструментальныхъ произведеній въ библіотекѣ Парижской консерваторіи) — спокойное, простое музыкальное произведеніе торжественнаго, серьезнаго характера. Въ серединѣ и концѣ въ немъ встрѣчаются контрапунктическія имитаціи, мѣстами же оно состоитъ изъ аккордовъ“ [4]).

Аккордовый стиль не игнорируется композиторами XVI вѣка, писавшими инструментальную музыку [5]). Его слѣды встрѣчаются еще въ XV вѣкѣ, напримѣръ, въ органныхъ сочиненіяхъ Паумана [6]), умершаго въ 1473 г.

„Въ этихъ сочиненіяхъ, пишетъ Вазилевски, несомнѣнно обнаруживающихъ сознательное употребленіе аккордоваго стиля, встрѣчаются нерѣдко такія же какофоническія созвучія, какъ и въ полифоническихъ работахъ. Отсюда можно вывести, что причина этихъ некрасивыхъ комбинацій, заключалась не въ одномъ только преднамѣренномъ и послѣдовательномъ голосоведеніи, но и во вкусѣ и въ слухѣ того времени, не шокировавшимся подобною музыкой“ [7]).

Хотя на органѣ выдерживать ноты можно сколько угодно, тѣмъ не менѣе при переложеніи вокальныхъ произведеній на названный инструментъ и при исполненіи органныхъ сочиненій въ аккордовомъ стилѣ употреблялись, въ смыслѣ украшеній, разные пассажи колоратуры и фигураціи [8]).

Этому разукрашиванію фигураціями преимущественно подвергалась токката [9]). Слово „токката« происходитъ отъ итальянскаго „toccare“—дотрогиваться. Преторіусъ думаетъ, что эта форма итальянскаго происхожденія. „Токкаты, по моему мнѣнію, пишетъ Преторіусъ распространялись изъ Италіи и названы такъ потому, что „toccare“ значитъ „tangere“, „attingere“, а „toccato“ — „tactus“. Итальянцы говорятъ: „Toccate un poco“, что значитъ: „ударьте по инструменту или сыграйте на клавесинѣ“. Преторіусъ опредѣляетъ токкату, какъ „прелюдію, которую передъ началомъ мотета или фуги органистъ играетъ на органѣ или клавесинѣ, фантазируя прямо изъ головы и придумывая разные простые аккорды, колоратуры и пр.“ [10]).

Первыя изъ дошедшихъ до насъ токкатъ для органа написаны Клавдіемъ Меруло (1533—1604 г.) [11]). Послѣдній былъ органистъ въ церкви св. Марка въ Венеціи, гдѣ органъ отличался мягкостію своихъ клавишъ, располагавшихъ къ виртуозной бѣглости, и чистотою строя [12]). Фигураціи въ токкатахъ Меруло, появляющіяся всегда лишь въ одномъ изъ голосовъ, смѣняются контрапунктическими эпизодами и фразами, состоящими изъ аккордовъ [13]).

Меруло, подобно всѣмъ композиторамъ того времени, сочинявшимъ для клавишныхъ инструментовъ, пишетъ опредѣленное число голосовъ. Этотъ полифоническій характеръ замѣчается обыкновенно въ органной музыкѣ. Писать для неопредѣленнаго числа голосовъ, «пачкать» (manschen), по выраженію J. Себ. Баха, начали піанисты. Напримѣръ, у Фробергера (о немъ см. 116). есть пьесы, въ которыхъ голоса то появляются, то пропадаютъ, смотря по удобству игры и намѣренію композитора, желающаго занимать слушателя или тонкой филиграновой работой своего звукового матеріала, или импонировать массивными оккордовыми эффектами [14]).

Относительно художественнаго достоинства токкатъ Меруло Винтерфельдъ замѣчаетъ: „Понятно, что при дѣтскомъ состояніи инструментальной музыки во времена Меруло, благодаря которому она такъ сильно стала развиваться, въ его токкатахъ, въ сравненіи съ

произведеніями великихъ позднѣйшихъ композиторовъ, намъ кажется кое что незрѣлымъ и неяснымъ“ [15]).

Амбросъ гораздо болѣе высокаго мнѣнія о токкатахъ Меруло. Упомянутый историкъ пишетъ, что Меруло „своею живою изящною звуковою игрою, легкою подвижностію и остроумными изобрѣтеніями представляетъ своеобразную привлекательность, въ болѣе медленныхъ частяхъ своихъ сочиненій даетъ передышку слушателю и такимъ образомъ создаетъ уже настоящее художественное произведеніе, почти не оставляющее желать ничего болѣе“. Амбросъ думаетъ, что „даже прелюдія Es-dur J. Себ. Баха (Das Wohltemperirte Clavier, Erster Theil), по своей формѣ, настоящая токката Меруло, написанная, конечно съ несравненно большимъ, баховскимъ искусствомъ“ [16]).

Токката Клавдія Меруло помѣщена въ нотн. прил. подъ № 78.

Она заимствована изъ сборника Коммера (Franz Commer. Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die Orgel. II-te Auflage, Bd. I, S 67—69).

Подобно Меруло, писалъ токкаты и его преемникъ по должности органиста въ церкви св. Марка въ Венеціи, Андрей Габріели [17]) (1510—1586 г.). Послѣдній особенно замѣчателенъ въ области инструментальной музыки своими ричеркарами. Сначала этимъ именемъ назывались простыя прелюдіи и постлюдіи, исполнявшіяся на лютнѣ [18]). Впослѣдствіи ричеркары значительно развились и стали равнозначущи съ фугой, понимаемой однако лишь въ въ смыслѣ болѣе или менѣе строгой имитаціи [19]). Ричеркары Андрея Габріели приближаются къ фугѣ въ позднѣйшемъ смыслѣ слова [20]).

Ричеркаръ Андрея Габріели, заимствованный у Вазилевски (Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert, № 20), помѣщенъ въ нотн. прил. подъ № 79.

Въ этомъ ричеркарѣ отвѣтъ темѣ транспонированъ на доминанту строя. Начиная съ 35-го такта, тема проводится по всѣмъ голосахъ въ увеличенномъ видѣ. Сначала она помѣщена въ верхнемъ голосѣ, въ 45-мъ тактѣ она вступаетъ въ басу, въ 58—въ альтѣ, въ 68-мъ въ тенорѣ. При употребленіи темы въ увеличеніи, она въ тоже время появляется въ своемъ первоначальномъ видѣ въ другихъ голосахъ, иногда образуя стретто (см. теноръ и басъ въ 36-мъ и 37-мъ тактахъ) [21]). „Хотя звуковой эффектъ этого произведенія еще совсѣмъ не удовлетворителенъ, пишетъ Вазилевски, но все таки этотъ ричеркаръ обнаруживаетъ гораздо болѣъ глубокое духовное движеніе, чѣмъ инструментальныя пьесы непосредственныхъ предшественниковъ“ [22]).

Для сравненія съ ричеркаромъ Андрея Габріели можетъ служить ричеркаръ Джованни Габріели, помѣщенный въ нотн. прил. подъ № 80 и заимствованный у Вазилевски (Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. № 21).

Джованни Габріели весьма значительно подвинулъ впередъ инстументальную музыку. По поводу этого ричеркара Джованни Габріели Вазилевски пишетъ: „Подобно тому, какъ въ ричеркарѣ Андрея Габріели, и въ подобномъ же произведеніи его племянника взятъ только одинъ мотивъ, который, хотя проведенъ и не такъ искусно, но за то разработанъ болѣе ясно и фугообразно. Ричеркаръ Джованни Габріели обнаруживаетъ новую точку зрѣнія: разработка темы прерывается болѣе длинными промежуточными фразами (интермедіями), состоящими изъ имитацій мотивамъ, заимствованнымъ изъ темы. Оттого значительно выигрываетъ гладкость модуляцій. Замѣчательно преднамѣренное употребленіе неодинаковаго контрапункта въ противусложеніи (ungleiche Contrapunctirung des Gegensatzes), отчего тема, благодаря контрасту, рѣзче, слышнѣе выдѣляется. Въ ричеркарахъ Виллаэрта и Бууса или совсѣмъ нѣтъ этого столь важнаго момента въ фугированномъ стилѣ, или же употребляется весьма умѣренно“ [23]).

Съ мотивомъ упомянутаго ричеркара Джованни Габріели представляетъ значительное сходство другое произведеніе: Канцона Джованни Габріели, помѣщенная въ нотн. прил. подъ № 81 и заимствованная у Винтерфельда (C. von Winterfeld, Johannis Gabrieli und sein Zeitalter. III. S. 65). Своимъ спутникомъ, находящимся въ квинтовомъ отношеніи къ вождю, это произведеніе съ одной стороны обнаруживаетъ зависимость отъ ричеркара, съ другой намекаетъ на позднѣйшую форму фуги [24]).

Канцона сначала обозначала произведеніе для пѣнія, а потомъ это названіе перешло и на инструментальныя пьесы. Вокальная канцона нѣсколькими десятками лѣтъ возникла ранѣе инструментальной [25]). Послѣдняя обнаруживаетъ свое происхожденіе отъ вокальной

музыки своимъ складомъ, похожимъ на пѣсню [26]). Вполнѣ установившейся, опредѣленной формы канцона не имѣетъ [27]). Обыкновенно канцоны начинаются съ мотива, состоящаго изъ половинной ноты, за которой слѣдуютъ двѣ четверти. Но эта ритмическая особенность свойственна не однѣмъ канцонамъ, но и другимъ инструментальнымъ пьесамъ того времени [28]). Въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи канцона удаляется отъ ричеркара и фуги и приближается къ сонатѣ [29]). Соната сначала служила обозначеніемъ инструментальнаго сочиненія, въ противоположность вокальному [30]). Она отличалась отъ инструментальной канцоны своимъ контрапунктическимъ характеромъ, тогда какъ канцоны обнаруживали болѣе мелодическую тенденцію [31]). Впослѣдствіи канцона и соната сливаются. Около середины XVII вѣка названіе канцоны почти исчезаетъ и б. ч. употребляется терминъ „сонаты“ [32]).

Сонатная форма окончательно устанавливается въ XVIII вѣкѣ. До этого времени она еще продолжаетъ быть довольно неопредѣленной.

Католическое духовенство, воспользовавшись инструментальной музыкой, чтобы еще болѣе увеличить блескъ религіознаго культа, допускало исполненіе сонатъ въ церкви, которыя стали называться „церковными сонатами“ въ отличіе отъ „камерныхъ“, предназначавшихся для свѣтскаго употребленія [33]). Церковная соната (sonata da chiesa) обыкновенно начиналась медленною частью торжественнаго характера, за которой слѣдовала быстрая въ фугированномъ стилѣ. Камерная соната (sonata da camera) состояла изъ ряда танцевъ, начинавшихся съ прелюдіи. Поэтому камерная соната и сюита были сначала тождественны [34]).

Постепенно въ камерную сонату проникли: „аріи“, „каприччіо“, „прелюдіи“, „симфоніи“ и пр. [35]). Впослѣдствіи церковная соната стала вліять на камерную. Въ концѣ XVII и началѣ XVIII вѣка форма церковной сонаты вполнѣ усвоена камерной [36]). Впрочемъ, и церковная соната обнаруживаетъ вліяніе, оказанное на нее разнообразными ритмами, встрѣчавшимися въ танцовальной музыкѣ [37]).

Самыя раннія изъ дошедшихъ до насъ сонатъ написаны Джованни Габріели [38]). Онѣ еще совсѣмъ не похожи на форму современной сонаты, заключающуюся въ симметріи трехъколѣннаго склада, контрастѣ между главною и побочною темами и разнообразіи тематической разработки. Впрочемъ, стремленіе къ контрасту замѣтно уже и у Джованни Габріели. Одна изъ его сонатъ состоитъ изъ чередованія тихихъ и громкихъ частей: Sonata pian e forte.

Она помѣщена у Вазилевски (Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts (als Musikbeilagen zu „Die Violine im XVII. Jahrhundert“) gesammelt und herausgegeben von Joh. Wilh. Wasielewski. Bonn. 1874. S. 7—10).

Объ этой сонатѣ Вазилевски пишетъ, что „за ея красоту она заслуживаетъ спасенія отъ забвенія“. „Sonata pian e forte есть произведеніе торжественное, патетическое и съ великолѣпными тембровыми эффектами“ [39]).

Въ сопоставленіи тихихъ и громкихъ эпизодовъ этой сонаты обнаруживается стремленіе къ контрасту, составляющему одинъ изъ важнѣйшихъ элементовъ названной зарождающейся инструментальной формы. Другой, не менѣе важный, заключается въ тематической разработкѣ, встрѣчающейся впервые у Бассани (1657—1716 г.). Говоря о произведеніяхъ этого композитора, Вазилевски обращаетъ вниманіе на „поразительное явленіе, заключающееся въ употребленіи тематической разработки, вполнѣ развившейся въ продолженіе XVIII вѣка, но обнаруживающей первые признаки уже здѣсь. Мы говоримъ о разложеніи мотива на отдѣльныя составныя части и объ ихъ болѣе или менѣе свободномъ или строгомъ употребленіи при распредѣленіи и созиданіи музыкальнаго произведенія. Въ этомъ заключается, какъ уже сказано, такъ называемая тематическая работа. Эта послѣдняя, въ общемъ смыслѣ обусловленная сущностію контрапунктическихъ имитацій, употреблялась лишь только въ извѣстной мѣрѣ въ инструментальной музыкѣ со времени Габріели. Композиторы довольствовались тѣмъ, что повторяли тему въ ея первоначальномъ видѣ и лишь въ крайнемъ случаѣ производили въ ней незначительныя измѣненія или намекали на отдѣльныя ея части въ продолженіе пьесы. О раздѣленіи мотива на составныя части и объ ихъ методической разработкѣ при развитіи музыкальной мысли еще ничего не было извѣстно. Въ церковныхъ сонатахъ Бассани мы находимъ первые слѣды этой утонченной методы музыкальной композиціи, методы—пока совершенно оставленной безъ вниманія, но которой названный композиторъ многозначительно намекаетъ на позднѣйшія времена высшей художественности Гайдна и его послѣдователей“ [40]).

Первое Allegro сонаты Бассани для двухъ скрипокъ, віолончеля и органа помѣщено въ нотн. прил. подъ № 82.

Это произведеніе заимствовано изъ сборника Вазилевски (Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts (als Musikbeilagen zu „Die Violine im XVII Jahrhundert“) gesammelt und herausgegeben von Jos. Wilh. von Wasielewski. Bonn. 1874. S. 58).

По поводу перваго Allegro упомянутой сонаты Бассани Вазилевски пишетъ далѣе: „Тема, органически развивающаяся въ стройной фигураціи изъ трехъ первыхъ шестнадцатыхъ нотъ, по обыкновенію того времени, фугообразно разработана въ двухъ верхнихъ голосахъ. Віолончель и органъ образуютъ басъ. Но въ то время, какъ послѣднему изъ названныхъ инструментовъ даны простыя основныя басовыя ноты, віолончель различнымъ образомъ исполняетъ первый членъ темы въ качествѣ противусложенія главнымъ голосамъ, отчего получается остроумная звуковая игра. Невольно вспоминается тематическая разработка отдѣльныхъ партій въ первой части до-минорной симфоніи Бетховена, несмотря на глубокую пропасть, раздѣляющую эти два произведенія въ ихъ духовномъ отношеніи“ [41]).

Соната главнымъ образомъ разрабатывалась въ произведеніяхъ для скрипки и фортепіано, о которомъ будетъ сказано ниже.

Фуга преимущественно развивалась въ органныхъ сочиненіяхъ. Величайшій органистъ второй половины XVI вѣка былъ Дж. Габріели, а первой половины XVII Фрескобальди (1583—1644 г.). „Съ Фрескобальди, пишетъ Амбросъ, начинается великая, классическая эпоха органной игры. Онъ представляетъ явленіе, импонирующее не только на своихъ современниковъ, но и для всѣхъ послѣдующихъ временъ. Если Фробергеръ и другіе преемники Фрескобальди превосходятъ послѣдняго изяществомъ, то никто не равняется съ нимъ въ возвышенности, пока развивающееся искусство не достигаетъ имени Баха“ [42]).

Съ именемъ І. Себ. Баха ассоціируется представленіе о кульминаціонной точкѣ развитія фуги; въ Фрескобальди мы имѣемъ творца фуги тональной.

Въ реальной фугѣ отвѣтъ на доминантѣ (пятой ступени гаммы) вполнѣ точно транспонируетъ тему на квинту выше или на кварту ниже. Оттого, если сама тема останавливается на доминантѣ строя, то ея отвѣтъ приводилъ бы къ доминантѣ отъ доминанты, вслѣдствіе чего уничтожилось бы единство тональности. Чтобы избѣгнуть погрѣшности противъ этого важнаго художественнаго закона, установилась, благодаря Фрескобальди, тональная фуга, отвѣтъ которой не вполнѣ точно транспонируетъ тему на доминанту строя, а именно: тоникѣ (первой ступени гаммы) въ вождѣ противупоставляется доминанта (5-я ступень) въ спутникѣ, а доминантѣ въ вождѣ-тоника въ спутникѣ и интервалъ квинты (между тоникой и доминантой) въ вождѣ замѣняется интерваломъ кварты (между доминантой и октавой тоники) въ спутникѣ [43]).

Зародышъ тональной фуги замѣтенъ въ началѣ канцоны Фрескобальди (см. нотн. прил. подъ № 83).

Этотъ отрывокъ изъ Канцоны Фрескобальди заимствованъ изъ Collection Littolf. Vol. 337. Les Maitres du clavecin. Vol. II. Ecoles anglaise, italienne et française, p. 17.

Фрескобальди создалъ также форму варьяціи. Она обнаруживается въ его танцахъ. Соединяя цѣлый ихъ рядъ въ одно сочиненіе, написанное на одну тему, и подчиняясь разнообразнымъ ихъ ритмамъ, онъ измѣняетъ ее сообразно съ послѣдними.

„И тутъ, пишетъ Амбросъ, Фрескобальди открываетъ какъ бы случайно форму, имѣющую также громадное значеніе для всего послѣдующаго времени, именно: форму варьяціи“ [44]).

Примѣромъ варьяцій Фрескобальди можетъ служить его „Фрескобальда“. Она заимствована у F. Le Couppey, Les classiques du piano и помѣщена въ нотн. прил. подъ № 84.

„Фрескобальди былъ настолько популяренъ, и популярность его была такъ прочна, что и въ настоящее время въ Италіи простой народъ напѣваетъ темы изъ его пьесы: „La Frescobalda“ [45]).

У Фрескобальди учился отъ 1637 до 1641 г. Фробергеръ, бывшій, подобно своему учителю, виртуозомъ на органѣ и клавесинѣ и композиторомъ, сочинявшимъ пьесы для этихъ инструментовъ [46]). Сочиненія Фробергера обнаруживаютъ вліяніе его учителя и французской музыки. Но сквозь это вліяніе обнаруживается нѣмецкій характеръ [47]).

Фробергеръ, какъ выше было замѣчено (стр. 113), пишетъ для неопредѣленнаго числа голосовъ: то онъ употребляетъ массивные аккорды, то прозрачную двухъ-голосную ткань. Такимъ образомъ Фробергеръ содѣйствуетъ переходу полифоніи въ гомофонію и установленію фортепіаннаго стиля [48]).

Образчикомъ произведеній Фробергера можетъ служить его токката, заимствованная изъ сборника Коммера (F. Commer, Sammlung der besten Meisterwerke des 17. u. 18. Jahrhunderts, für die Orgel. II. Auflage. Bd. I. S. 65—66) и помѣщенная въ нотн. прил. подъ № 85.

„У Фробергера, пишетъ Амбросъ, нѣтъ и слѣда тяжеловѣсности нѣмецкихъ органистовъ 16-го вѣка, или ворочавшихъ въ сизифовой работѣ пудовыя нотныя глыбы, водружая одинъ возлѣ другого грубые аккордовые столбы, подобные древне-кельтійскимъ менгирамъ и дольменамъ, или испещрявшихъ свои сочиненія безсодержательными, пошлыми пассажами, или же окружавшихъ какой нибудь кантусъ фирмусъ контрапунктическою сѣтью грубой кузнечной работы". „Лишь благодаря живительному вліянію Италіи, продолжаетъ далѣе Амбросъ, органное искусство въ Германіи освобождается отъ грубости тяжелорукихъ нѣмецкихъ органистовъ 16-го вѣка. Время великихъ нѣмецкихъ предшественниковъ I. С. Баха: Пахельбеля, Букстехуде и др. было не далеко, но еще не наступило" [49]).

Пахельбель (1653—1706 г.) и Букстехуде (1637—1707 г.), приблизившіе органную музыку къ зениту ея развитія, въ нѣкоторомъ отношеніи представляютъ контрасты [50]). Сильная сторона таланта Букстехуде „въ чистой инструментальной музыкѣ, свободной отъ вліянія какой бы то ни было поэтической идеи. Здѣсь онъ музыкальный полюсъ въ отношеніи Пахельбеля, который былъ великъ въ своихъ органныхъ хоралахъ и въ томъ, что было слѣдствіемъ усерднаго занятія народной мелодіею, именно: въ тематической разработкѣ, полной экспрессіи" [51]).

„Пахельбель издалъ въ моментъ высшей своей зрѣлости (вѣроятно въ 1693 г. у Іоганна Христофора Вейгеля въ Нюрнбергѣ) восемь хоральныхъ разработокъ, обозначающихъ зенитъ развитія автора въ этой области. У большинства изъ нихъ мелодія отдѣльными строчками медленно движется въ верхнемъ или нижнемъ голосѣ, сложеніе трехъ или четырехъ голосное; богатѣйшая гармонія образуется лишь при вступленіи мелодіи и оттого тѣмъ болѣе выдѣляется. Каждая строка подготовляется короткими имитаціями, заимствующими свое содержаніе изъ первыхъ нотъ мелодіи и служащими на нее намекомъ. Но эти ноты мелодіи уменьшены въ своей стоимости въ два или четыре раза, чтобы эффектъ хорала не только не былъ ослабленъ, но наоборотъ, и ритмически обнаруживалъ все свое значеніе. Настоящій контрапунктическій матеріалъ не заимствованъ изъ хоральной мелодіи, а созданъ свободно; одна или нѣсколько фигуръ служатъ для взаимныхъ имитацій" [52]).

Изъ этихъ произведеній хоралъ: „Nun lob mein Seel den Herrn" „замѣчателенъ тѣмъ, что мелодія находится въ среднемъ голосѣ,—задача, на разрѣшеніе которой въ то время отваживались неохотно" [53]).

Упомянутый хоралъ, заимствованный у Коммера (Fr. Commer, Sammlung der besten Meisterwerke des 17. u. 18. Jahrhunderts für die Orgel, II. Auflage, Bd. I. S. 73—74) помѣщенъ въ нотномъ приложеніи подъ № 86.

Изящнымъ контрапунктомъ съ искусными имитаціями отличается „Vater unser im Himmelreich" Пахельбеля. Это произведеніе начинается съ тенороваго голоса, которому далъ мотивъ, образованный первыми шестью нотами хоральной мелодіи. Этотъ мотивъ откликается въ альтѣ и басу и подготовляетъ появленіе хоральной мелодіи, вступающей въ сопрановомъ голосѣ съ третьяго такта. Упомянутый хоралъ, заимствованный изъ того же сборника Коммера (Fr. Commer, Sammlung der besten Meisterwerke des 17. u. 18. Jahrhunderts für die Orgel, II. Auflage, Bd. I. S. 75), помѣщенъ въ нотномъ приложеніи подъ № 87.

Пахельбель обнаружилъ также въ весьма значительной степени свое мастерство въ токкатѣ,—формѣ, въ которой резюмировались „почти всѣ художественныя пріобрѣтенія: фуги, свободныя имитаціи, блестящіе пассажи и величественныя аккордовыя послѣдовательности" [54]).

Токката Пахельбеля помѣщена въ нотн. прил. подъ № 88. Она заимствована у Коммера (Fr. Commer. Sammlung der besten Meisterwerke des 17. u. 18. Jahrhunderts für die Orgel II. Auflage Bd. I. S. 144—145).

„Эта токката лучшая изъ всѣхъ, благодаря своему торжественному характеру и гордо возвышающейся тематичности. Она—предшественница колоссальной F—дурной токкаты Себастіана Баха" [55]).

Почти равнымъ съ I. Себ. Бахомъ является Дитрихъ Букстехуде въ своихъ лучшихъ органныхъ сочиненіяхъ. Ради Букстехуде I. Себ. Бахъ ходилъ пѣшкомъ (за неимѣніемъ средствъ для болѣе удобнаго путешествія) изъ Арнштадта въ Любекъ [56]). Букстехуде привлекалъ къ себѣ I. Себ. Баха, какъ своей игрой на органѣ, такъ и своими сочиненіями для этого

инструмента. Техника органной игры значительно подвинулась, благодаря Букстехуде, въ особенности же употребленіе педали, которая даже у Пахельбеля, подобно тому, какъ это было ранѣе, служила преимущественно лишь для низкихъ, продолжительныхъ звуковъ и для ихъ весьма медленныхъ послѣдовательностей [57]).

Одна изъ лучшихъ фугъ, написанныхъ до І. С. Баха, есть Фисъ-мольная фуга Букстехуде, помѣщенная вмѣстѣ съ ея прелюдіей въ нотн. прил. подъ № 89.

Она заимствована изъ Dietrich Buxtehude's Orgelcompositionen herausgegeben von Ph. Spitta Bd. I. S. 63—69.

„Въ этомъ произведеніи, пишетъ Шпитта, начало прелюдіи б. ч. состоитъ изъ гармонической фигураціи шестнадцатыми, къ которымъ примыкаетъ рядъ настоящихъ букстехудовскихъ аккордовыхъ послѣдовательностей; затѣмъ въ „Grave“ появляется двойная фуга, по тематическому изобрѣтенію одна изъ лучшихъ ея автора и своею глубокою экспрессіею указывающая прямо на Баха. Послѣ этой прекрасной части является тема въ измѣненномъ видѣ (см. 50 и 51 такты), появляющаяся во всѣхъ голосахъ. Къ ней присоединяется главная тема (63-й тактъ), вскорѣ модулирующая въ параллельный мажоръ, къ чему грустное „Grave“ не допустило. Мотивъ изъ трехъ шестнадцатыхъ начинаетъ все болѣе развиваться изъ своего зародыша въ свѣжую, блестящую пьесу. Въ своемъ заключеніи композиторъ даетъ просторъ своей фантазіи. Неудержимо несется органный речитативъ, а за нимъ на доминантѣ строя начинается прелестная, неисчерпаемая игра съ мотивами, становящаяся все богаче и блестящѣе. Полное единство идейнаго матеріала, удачно придуманное разнообразіе настроеній, высокое контрапунктическое искусство, блестящая техника, пользующаяся всѣми средствами органа, дѣлаютъ изъ этого произведенія настоящій образецъ нѣмецкой органной музыки. Не можетъ быть никакого сомнѣнія въ томъ, что мы находимся здѣсь на очень значительной высотѣ. Кто хочетъ итти выше, долженъ имѣть силу Себастіана Баха. Эстетическій недостатокъ, происходящій изъ формы заключенія и при томъ такого длиннаго, конечно, не можетъ быть устраненъ даже самой остроумной обработкой, но все таки нѣсколько смягченъ. Чувствуется, какъ матеріалъ фуги повсюду проникая, вноситъ жизнь, и если хвостъ кометы блеститъ тусклѣе, чѣмъ само ядро, то тѣмъ таинственнѣе намъ кажется ея фантастическій сумрачный полетъ“ [58]).

Соль—минорная прелюдія и фуга Букстехуде помѣщена въ нотн. прил. подъ № 90.

Это произведеніе заимствовано изъ Dietrich Buxtehude's Orgelcompositionen herausgegeben von Philipp Spitta. Bd. I, S. 22—27. Оно интересно тѣмъ, что въ немъ есть тема, которою воспользовался І. Себ. Бахъ въ XX фугѣ второй части его сочиненія: „Das wohltemperirte Clavier“. Вмѣстѣ съ тѣмъ это произведеніе Букстехуде служитъ доказательствомъ умѣнья автора усиливать эффектъ до конца, располагая части большого сочиненія по мастерски составленному плану. „Это произведеніе, пишетъ Шпитта, начинается короткой, живой прелюдіей, останавливающейся на доминантѣ. Затѣмъ въ „Allegro“ слѣдуетъ фугато, изъ нѣсколькихъ тактовъ, къ которому присоединяется пассажъ въ восходящемъ направленіи, оканчивающійся на G. Затѣмъ начинается тема главной фуги. Что значитъ это фугато,— пока не ясно. Оно не имѣетъ никакого родства съ темой фуги, сдѣлавшейся отъ частаго употребленія впослѣдствіи общимъ достояніемъ (см. 22, 23 и 24 такты). Эта тема встрѣчается во второй части сочиненія Баха: „Das wohltemperirte Clavier“, въ одномъ смычковомъ квартетѣ Гайдна, въ реквіемѣ Лотти, въ „Іосифѣ“ и „Мессіи“ Генделя, въ реквіемѣ Моцарта. Послѣ окончанія фуги, заключающей въ себѣ рядомъ съ интересными мѣстами нѣкоторыя шероховатости, начинается въ размѣрѣ $^3/_2$ тема новой (65 и 66 такты), которая замѣтно намекаетъ на первое фугато. Въ продолженіе этой фуги родство съ первымъ фугато становится все яснѣе, пока, наконецъ, не появляется подъ G-мольнымъ аккордомъ педаль (110—113 такты). Фуга оканчивается, и, какъ бы родившись изъ всего предшествующаго, появляется на свѣтъ въ двѣнадцати-кратномъ повтореніи тема чаконы (такты: 119—120, 123—124, 125—126, 127—128, 129—130, 131—132, 135—136, 137—138, 139—140, 143—144, 145—146), окруженная богатымъ контрапунктомъ, которымъ заканчивается все произведеніе. Недоумѣніе, возбужденное фугато, вполнѣ разрѣшено“ [59]).

„Чакона и пассакалью были сначала танцами, въ которыхъ короткая двухъ, четырехъ, въ крайнемъ случаѣ восьми-тактная тема безпрерывно повторяется въ басу. Давая прекрасный поводъ къ постоянно новымъ контрапунктическимъ комбинаціямъ надъ басовой

темой, эти танцы сдѣлались любимыми задачами для органныхъ и фортепіанныхъ композиторовъ. То, что говорятъ объ отличительныхъ признакахъ чаконы и пассакальо писатели того времени, наполнено противорѣчіями и не можетъ рѣшить сомнѣнія. Вѣроятно, композиторы сами были различныхъ взглядовъ. Но у Букстехуде есть разница между пассакальо и чаконой, замѣтная и въ одной чаконѣ [Бёма, а именно: въ пассакальо тема постоянно остается въ басу и въ неизмѣнномъ видѣ, а въ чаконѣ появляется во всѣхъ голосахъ и можетъ подвергаться разнообразнѣйшимъ варьяціямъ, пока остается узнаваемой“ [60]). Пассакальо Букстехуде помѣщено въ нотн. прил. подъ № 91.

Это произведеніе заимствовано изъ „Dietrich Buxtehude's Orgelcompositionen herausgegeben von Philipp Spitta. Bd. I. S. 1—5.

Пассаколъо Букстехуде „состоитъ изъ четырехъ почти равныхъ по длинѣ отдѣловъ, изъ которыхъ первый въ D—moll, второй въ F—dur, третій въ A—moll, четвертый опять въ D—moll. Тутъ можно сдѣлать единственный упрекъ: посредствомъ болѣе гладкихъ модуляцій части могли бы незамѣтнѣе сливаться между собою, тогда какъ теперь онѣ соединены совсѣмъ короткими промежуточными фразами. Во всѣхъ другихъ отношеніяхъ это сочиненіе выше всякаго порицанія, хотѣлось бы сказать—выше всякой похвалы. Композиторъ мастерски справился съ трудною формою. Куда бы ни взглянуть, вездѣ видна какъ нельзя болѣе оживленная и своеобразная мелодія. Мнѣ неизвѣстно ни одного произведенія того времени, которое превосходило бы это пассакальо проникающей до глубины души экспрессіей или хотя бы равнялось съ нимъ. Это вполнѣ волшебный эффектъ, когда послѣ грустнаго D—moll въ 31-мъ тактѣ появляется F—dur. Такъ полные слезъ глаза послѣ только что испытаннаго глубокаго страданія глядятъ назадъ въ прошлыя времена; блаженныя воспоминанія, всплывая, ткутъ изъ золотистыхъ нитей мистическій ореолъ былому. Позже, безпрерывно и почти неизмѣнно слышится фигура (съ 49-го такта) въ верхнемъ голосѣ, а остальные въ тихомъ мелодическомъ потокѣ скользятъ внизъ, и видится, будто бѣлый парусъ, освѣщенный золотистымъ свѣтомъ вечерней зари, тихо плыветъ по голубымъ водамъ морскаго залива. Третья часть снова омрачается. Въ верхнихъ голосахъ раздаются отрывистыя рыданія (это мѣсто въ высшей степени фантастично и оригинально), пока звуковой организмъ не оживляется вновь. Затѣмъ является мѣсто, родственное по обработкѣ только что упомянутому въ F—dur, на которое оно и намекаетъ. Подобное же мѣсто дважды повторяется въ послѣдней части, конечно, при еще болѣе пасмурномъ освѣщеніи; такимъ образомъ и въ этомъ отношеніи нѣтъ недостатка во внутренней связи между частями. Послѣ свѣтлой точки второй части композитору не удается достигнуть начальнаго настроенія; 122-мъ тактомъ произведеніе кончается, безутѣшнымъ и истерзаннымъ скорбью, сохраняя лишь внѣшній блескъ. Можетъ быть, оно вылилось изъ настроенія, пережитого въ личной жизни, и не вполнѣ оторвалось отъ своей почвы; но тотъ, кто глубоко прочувствовалъ содержаніе этого произведенія, едва ли пожелаетъ иного“ [61]).

О глубокой экспрессіи въ музыкѣ Букстехуде Шпитта замѣчаетъ: „Не всегда, но иногда мы встрѣчаемъ у Букстехуде образы, какъ бы жаждущіе звукового одухотворенія, хотя несомнѣнно, что они предназначались для механическаго, мертваго органнаго матеріала“. „Такія мѣста, продолжаетъ Шпитта, столь сильно требуютъ болѣе выразительнаго инструмента, что, если исполняются на нашемъ фортепіано, то, кажется, что они написаны для него...“ [62]).

На органѣ преимущественно развивались полифоническія формы, на клавикордѣ, клавесинѣ и прочихъ предшественникахъ фортепіано, имѣвшихъ сначала одну и ту же литературу съ органомъ [63]), въ сравненіе съ которымъ играли роль второстепенную [64]), развивались рондо и соната.

„Первыя попытки къ созданію самостоятельной, ни отъ какого посторонняго вліянія не зависящей фортепіанной музыки исходило, къ удивленію, отъ англичанъ“ [65]).

Англійскіе композиторы, о которыхъ упоминалось выше (Бёрдъ, Пёрсель и др.) писали не только вокальную музыку, но и для фортепіано или, вѣрнѣе, для предшествующихъ этому инструменту разновидностей: виргиналя, спинета и пр.

Изъ выше перечисленныхъ англійскихъ композиторовъ особенно замѣчателенъ Бёрдъ Образчикомъ его произведеній для виргиналя можетъ служить „The Carman's Whistle“ („Дудочка возницы“) [66]).

Упомянутое произведеніе заимствовано у Pauer, Alte Clavier.-Musik. Heft 6. S. 1—7 и помѣщено въ нотн. прил. подъ № 92.

О подобныхъ произведеніяхъ Бёрда Амбросъ пишетъ, что „сочиненія на народныя пѣсни введены въ область искусства совершенно новымъ и своеобразнымъ способомъ: сначала онѣ исполняются въ своемъ первоначальномъ видѣ въ качествѣ темы; затѣмъ начинается рядъ разработокъ, которыя въ замкнутыхъ фразахъ развиваютъ разные мелодическіе, гармоническіе и ритмическіе элементы темы. Такимъ образомъ получалось нѣчто аналогичное нашей формѣ варьяціи, но называлось партитой, встрѣчавшейся также и у великихъ органистовъ: Фрескобальди, Фробергера и др.“. Далѣе Амбросъ продолжаетъ: „Подобная форма придана разработкѣ извощичьей пѣсни: „The Carman's Whistle“. Въ варьяціяхъ уже фигурируетъ верхній голосъ. Бёрдъ замѣтилъ, что первый и второй такты могутъ служить басомъ третьему и четвертому тактамъ темы, чѣмъ названный композиторъ воспользовался, какъ бы для полифоническаго, фугированнаго сочиненія. Но далѣе Бёрдъ гармонизируетъ ее совершенно въ теперешнемъ смыслѣ и даже различнымъ образомъ на разныхъ басахъ,— какъ бы случайно набрасываетъ легкую ткань граціозныхъ, имитирующихъ другъ другу фигурацій и заключаетъ всю пьесу блестящимъ эпилогомъ изъ полныхъ аккордовъ“ [67]).

Значительный шагъ сдѣлала англійская инструментальная музыка въ лицѣ Генриха Пёрселя, предисловіе къ сонатамъ котораго помѣщено выше (стран. 110). „Хотя пьесы Пёрселя не достигаютъ величья нѣмецкихъ композиторовъ (въ особенности это замѣтно въ сарабандахъ, требующихъ нѣкоторой торжественности), тѣмъ не менѣе онѣ очаровательны, какъ своею мелодичностію, такъ и счастливыми имитаціями въ голосахъ“ [68]).

Образчикомъ инструментальныхъ произведеній Пёрселя можетъ служить его сюита, заимствованная у Farrenc: Le Trésor des pianistes. 2-e livraison помѣщенная въ нотн. прил. подъ № 93.

У многихъ пьесъ Пёрселя нѣтъ названій, поэтому ничто не указываетъ на ихъ темпъ. Въ нихъ всего чаще слѣдуютъ по порядку: Prélude, Allemande, Courante. Sarabande. Эти танцы пишутся въ одномъ и томъ же тонѣ, образуя то, что называется сюитой“ [69]).

„Сюита (партита) есть одна изъ древнѣйшихъ циклическихъ формъ. Она ведетъ свое начало отъ городскихъ музыкантовъ, игравшихъ уже въ XVI и XVII вѣкахъ танцы разныхъ національностей, контрастирующіе въ темпѣ и тактѣ, но одинаковые по тональности. Городскіе музыканты, исполняя эти танцы одинъ за другимъ, называли ихъ партитами. Въ XVII вѣкѣ это названіе и эта форма были заимствованы нѣмецкими фортепіанными композиторами, именовавшими партитами также варьяціи (doubles), состоящія изъ нѣсколькихъ пьесъ. Эти нѣмецкіе фортепіанные композиторы, а также и тѣ, которые писали для скрипки (Корелли) расширили форму танцевъ. Но разныя части этихъ пьесъ, вслѣдствіе преобладанія фигураціи, свойственной скрипкѣ, стали въ скоромъ времени утрачивать свои характерныя признаки. Сдѣлать ритмъ снова болѣе рельефнымъ—заслуга французскихъ композиторовъ (Куперенъ)“ [70]).

Франсуа Куперенъ (1668—1733 г.) замѣчателенъ также тѣмъ, что въ нѣкоторыхъ своихъ сочиненіяхъ устанавливаетъ форму рондо [71]), состоящую въ постоянномъ возвращеніи главной темы послѣ болѣе или менѣе развитыхъ и самостоятельныхъ промежутковъ.

Образчикомъ рондо Франсуа Куперена можетъ служить его пьеса, названная имъ „Les Moissonneurs“, заимствованная изъ Collection Litolff. Vol. 397. Les Maitres du clavecin. Vol. II Ecoles anglaises, italiennes et française, p. 128—130 и помѣщенная въ нотн. прил. подъ № 94

„Les Moissonneurs“ одна изъ пьесъ Франсуа Куперенъ, въ которыхъ заглавіе служитъ программой. На своихъ лекціяхъ по исторіи литературы фортепіанной музыки (курсъ 1888—1889 г.) А. Гр. Рубинштейнъ по поводу „Les Moissonneurs“ Франсуа Куперенъ сказалъ, „что на Западѣ, при изображеніи крестьянина, композиторы схватывали преимущественно его внѣшнюю сторону и старались звуками охарактеризовать его неуклюжую развязность, размашистость и грубоватость; мы же, русскіе, при изображеніи крестьянина, стараемся передать духовную сторону его жизни, пользуясь для этого народными пѣснями, какъ проявленіемъ этой духовной жизни“ [72]).

Весьма интересную параллель проводитъ Шпитта между болѣе внѣшнимъ направленіемъ Франсуа Куперенъ и болѣе глубокомысленнымъ Букстехуде по поводу сюитъ послѣдняго, въ которыхъ онъ изобразилъ свойства свѣтилъ, вліявшихъ, по мнѣнію астрологовъ, на жизнь и судьбу людей“ [73]).

„По большей части изображаетъ ситуаціи, полныя чувства“ [74]), Кунау (1667—1722), предшественникъ J. Себ. Баха въ должности кантора при церкви св. Ѳомы въ Лейпцигѣ.

Кунау считается первымъ композиторомъ, ставшимъ называть свои фортепіанныя произведенія „сонатами“, хотя онѣ еще не вполнѣ соотвѣтствуютъ по формѣ современнымъ. „Въ исторіи практической музыки, пишетъ Шпитта, Кунау прославился тѣмъ, что онъ впервые перенесъ форму каммерной сонаты, состоящей изъ нѣсколькихъ частей, на фортепіано“ [75]).

„Кунау, пишетъ Фарренгъ, бросилъ формы пьесъ, написанныхъ по образцу старинной танцовальной музыки, именно: сарабанды, жиги, куранты и т. п., разнообразныя серіи которыхъ, сочиненныя въ одномъ тонѣ, назывались сюитами, и сталъ писать пьесы въ иномъ духѣ, раздѣляя ихъ на серіи въ одномъ и томъ же тонѣ или родственныхъ строяхъ, т. е. фуги, Allegro, Adagio, Aria, Vivace. Онъ назвалъ каждую изъ этихъ серій сонатой (suonata). Всѣ эти пьесы написаны въ строгомъ стилѣ нѣмецкой школы,—стилѣ, продолженномъ и такъ богато разработанномъ Себастіаномъ Бахомъ. Нѣкоторыя изъ частей сонатъ Кунау носятъ отпечатокъ религіознаго чувства, придающаго имъ нѣжное и спокойное выраженіе. Но въ этихъ произведеніяхъ нѣтъ ничего, характеризующаго нашу современную сонату, какъ по отношенію къ формѣ, такъ и въ смыслѣ экспрессіи и драматизма. Честь созданія этой формы принадлежитъ другому нѣмцу, которому было только восемь лѣтъ, когда Кунау сошелъ въ могилу, именно: Эммануилу Баху и, какъ мнѣ кажется, его старшему брату, Фридеману, что я и постараюсь доказать при изданіи сочиненій послѣдняго. Однако, можно сказать, что въ нѣкоторыхъ частяхъ сонатъ Кунау чувствуется стремленіе къ болѣе развитой и сложной формѣ, чѣмъ сюиты.

„Сонаты Кунау весьма замѣчательны: въ нихъ прекрасно выдержанъ характеръ фуги и развитіе сдѣлано мастерски. Adagio красивы и богаты. Въ нихъ чувствуется вліяніе хорала, исполняемаго въ протестанскихъ церквахъ. Дѣйствительно, эти отрывки имѣютъ религіозный характеръ органной музыки, что-то мечтательное, располагающее къ молитвѣ, и напоминаютъ времена, когда вѣра въ искусство шла рука объ руку съ религіознымъ чувствомъ“.

„Темпъ большинства этихъ произведеній не обозначенъ. По строгому изслѣдованію, намъ кажется возможнымъ посовѣтовать играть первыя части и фугированныя мѣста умѣренно, аріи медленно и пѣвуче“ [76]). Образчикомъ произведенія Кунау можетъ служить соната, помѣщенная въ нотн. прил. подъ № 95.

Эта соната, заимствованная у Farreng: Le Trésor des pianistes, 2-e livraison, начинается весьма интересными, сложными, рѣзко-диссонирующими, но вполнѣ правильно-приготовленными и разрѣшенными аккордами, затѣмъ слѣдуетъ мастерская фуга и весьма высокая, по художественному достоинству, часть въ $^3/_2$. Мотивъ послѣдней, являясь въ качествѣ имитацій въ разныхъ голосахъ, искусно разработанъ. Во второмъ колѣнѣ тотъ же мотивъ взятъ въ обращеніи (тѣ же интервалы, но въ противуположномъ направленіи: гдѣ въ первоначальномъ мотивѣ восходящее, въ обращенномъ нисходящее направленіе и наоборотъ). Въ послѣднихъ восьми тактахъ этотъ обращенный мотивъ является въ басу и образуетъ секвенцію, весьма изящную въ гармоническомъ отношеніи. Послѣдніе пять тактовъ пророчески предсказываютъ гармоническія богатства современной музыки. Это заря новаго, неизвѣданнаго будущаго, но предугадываемаго творческимъ инстинктомъ [77])....

ПРИМѢЧАНІЯ КЪ XIV ГЛАВѢ.

[1]) Древнѣйшія изъ дошедшихъ до насъ инструментальныхъ произведеній принадлежатъ XV вѣку. Они состоятъ изъ танцевъ и разныхъ свободно сочиненныхъ пьесъ. Ихъ историческое значеніе заключается преимущественно въ томъ, что изъ нихъ можно вполнѣ удостовѣриться въ употребленіи контрапункта и въ инструментальной области около середины XV вѣка. Но только въ этомъ и состоитъ интересъ этихъ музыкальныхъ произведеній, потому что, какъ бы они не были важны, въ смыслѣ необходимой подготовки къ позднѣйшей творческой дѣятельности въ области инструментальной музыки, они не могутъ доставить никакого художественнаго наслажденія". (Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. Berlin. 187-. S. 1-2.)

О вліяніи танцовальной музыки на инструментальную см. стр. 144 и 156 той же книги.

Инструментальныя сочиненія XV вѣка напечатаны въ нотномъ приложеніи „Monatshefte für Musikgeschichte" (S. 44-47).

Нѣсколько примѣровъ древней танцовальной музыки помѣщены въ книгѣ Амброса „Bunte Blätter". Bd. I. Musik-Beilagen.

[2]) Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert S. 3. Это произведеніе, приписываемое Окегему, весьма похоже на вокальное. Прежде иногда прибавлялось замѣчаніе, что вокальное произведеніе годится и для исполненія на разныхъ инструментахъ, (Ibid. S. 102. Тамъ же указано нѣсколько примѣровъ). Къ нѣкоторымъ канцонамъ А. Габріели прибавлено, что онѣ написаны въ подраженіе вокальнымъ канцонамъ Якоба, Климента Жанекена и Крекильона. Этотъ фактъ, пишетъ Базилевскій, первостепенной важности, ибо онъ доказываетъ, что инструментальныя сочиненія въ нѣкоторыхъ случаяхъ прямо опирались на вокальныя. (Ibid. S. 142). Прежніе нѣмецкіе органисты даже избѣгали сочинять самостоятельно и ограничивались передѣлками для своего инструмента вокальныхъ произведеній, разукрашивая ихъ колоратурами: См. Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig. 1878. IV. S. 454).

[3]) Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. S. 3-4.

[4]) Ibid. S. 153.

„Какого бы ни были мы мнѣнія, пишетъ Базилевскій, объ инструментальной музыкѣ XVI вѣка, нѣтъ однако сомнѣнія, что она нравилась современникамъ. Достовѣрно извѣстно, что музыкальный слухъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ еще не былъ развитъ, какъ въ болѣе позднее время. Мы вовсе не имѣемъ въ виду тѣхъ несравненныхъ эффектовъ хоровой музыки древнихъ композиторовъ, часто, вслѣдствіе діатонизма, кажущейся странною непосвященнымъ, а, напротивъ, разныя непріятныя, шокирующія наше чувство, рѣзкія и грубыя созвучія, вообще, погрѣшности въ композиціи, нерѣдко являющіяся результатомъ голосоведенія, образующаго некрасивыя послѣдовательности интерваловъ, шероховатыя переченія, негармоническія сочетанія и пр. Эти безобразія въ гармоніи и модуляціи исчезали по мѣрѣ того, какъ вкусъ все болѣе и болѣе развивался и улучшался, вслѣдствіе непрерывныхъ успѣшныхъ художественныхъ упражненій". (Wasielewski, Geshichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. S. 151).

Изъ упомянутыхъ погрѣшностей особенно непріятно поражаетъ нашъ слухъ переченье, т. е. хроматическія измѣненія звука, встрѣтившагося въ другомъ голосѣ въ томъ видѣ, въ какомъ онъ свойственъ данной тональности. Обиліе переченій въ произведеніяхъ прежнихъ композиторовъ объясняется тѣмъ, что послѣдніе считали хроматическія измѣненія звука „случайностями", не способными измѣнять характеръ лада. (См. Ph. Spitta, Johann Sebastian Bach, Leipzig, 1873, I, S. 82-83).

Образчикъ ошибокъ, неправильностей и отступленій въ древней инструментальной музыкѣ отъ законовъ контрапункта находится въ упомянутой книгѣ Базилевски (стр. 152). Интересно ихъ сопоставить съ ошибками въ вокальной музыкѣ (см. примѣры у C. von Winterfeld, Johannis Gabrieli und sein Zeitalter Berlin. 1834. I. S. 169-170 и Ambros, Geschichte der Musik III. S. 115-116).

Погрѣшности противъ правилъ теоріи композиціи въ инструментальной музыкѣ Базилевски объясняетъ тѣмъ, что древніе композиторы, благодаря упражненію въ сочиненіяхъ вокальныхъ произведеній, пріобрѣтали привычку представлять себѣ музыку полифонически, т. е. въ смыслѣ соединенія мелодически—разработанныхъ голосовъ въ одно цѣлое, отчего детали созвучій могли ускользать отъ вниманія. (Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert S. 152).

Но иногда въ этихъ ошибкахъ противъ правилъ контрапункта замѣтны намеки на освобожденіе отъ полифоніи, требующей опредѣленнаго числа голосовъ. На органѣ иногда игрались послѣдовательности трезвучій скачками, при чемъ не обращалось вниманіе на параллельныя квинты: „доказательство, что такіе аккорды изъ большого числа нотъ понимались уже не въ смыслѣ полифоніи". (Ambros. Geschichte der Musik. III. S. 521).

Что касается термина „симфоніи", то онъ обозначаетъ форму, установившуюся гораздо позже. Въ то время это названіе смѣшивалось съ сонатой. Иногда оно обозначало интродукцію.

(Wasielewski. Die Violine im XVII. Jahrhundert. Bonn. 1874.S. 38-42, 66). Ср. Michaele Pretorii Syntagma Musicum. Tertii Tomi primi pars, pag. 24.

[5]) Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert. S. 152-153. Примѣры аккордоваго стиля въ древней инструментальной музыкѣ см. также у R. Schlecht. Geschichte der Kirchenmusik.

[6]) Wasieewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert. S. 152.

Пауманъ—авторъ древнѣйшаго изъ дошедшихъ до насъ сборниковъ органныхъ сочиненій. Его „Fundamentum organisandi“ состоитъ изъ сочиненныхъ имъ самимъ упражненій, а частью изъ произведеній другихъ авторовъ. Этотъ сборникъ изданъ въ 1867 г. Фр. В. Арнольдомъ (2 Jahrg. von Chrysanders Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft).

[7]) Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. S. 153.

[8]) Фигураціи особенно цѣлесообразны для исполненія произведеній, написанныхъ въ аккордовомъ стилѣ, на клавикордѣ, клавесинѣ и тому подобныхъ предшественникахъ фортепіяно, звукъ которыхъ, какъ и у послѣдняго, быстро пропадаетъ. Тѣмъ не менѣе фигурація на органѣ появляется независимо отъ клавикорда и клавесина. Винтерфельдъ едва ли правъ, думая, что ихъ короткій звукъ былъ причиной возникновенія фигураціи, перешедшей и на органныя пьесы (C. von Winterfeld. Johannis Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin 1834.II. S. 103-104). Это мнѣніе, раздѣляемое и Амбросомъ (Ambros, Geschichte der Musik. III. S. 438), опровергается Вазилевски (Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert S. 154). Фигураціи иногда являлись результатомъ импровизаціи исполнителей. Послѣдніе ими злоупотребляли, имѣя въ виду свою виртуозность, которая изъ средства превращалась въ цѣль. (Ibid S. 108). Едва-ли онѣ могли возвысить художественное достоинство исполнявшейся пьесы, потому что даже записанныя фигураціи часто весьма некрасивы: онѣ лишены гладкости и обыкновенно представляютъ какую то безтолковую бѣготню пальцевъ по клавишамъ (Ibid. S. 154-155).

Фигураціи допускались и въ вокальной музыкѣ. Если онѣ импровизировались пѣвцами въ одномъ или нѣсколькихъ голосахъ, то, вѣроятно, въ результатѣ получался невообразимый хаосъ. (Ambros, Geshichte der Musik. III. S. 138).

—Но фигураціи принесли и свою долю пользы. „Этимъ путемъ были найдены нѣкоторыя правила теоріи композиціи. Было, напримѣръ, замѣчено, что такъ называемыя скрытыя квинты и октавы иногда предосудительны; пополненіемъ промежутка колоратурами и пассажами ошибочный параллелизмъ обнаруживался“. (Ambros, Geschichte der Musik III. S. 438-439).

Скрытыя квинты и октавы, образующіяся при переходѣ всякого иного интервала въ квинту и октаву, когда оба голоса идутъ вверхъ или внизъ, безпрестанно встрѣчаются въ контрапунктическихъ произведеніяхъ XV и XVI вѣка, даже у величайшихъ композиторовъ. Фигурація, обнаруживъ эти погрѣшности, содѣйствовала ихъ запрещенію въ теоріи и ихъ исчезновенію въ надлежащихъ случаяхъ на практикѣ.

[9]) Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. S. 153.

[10]) Michaele Praetorii Syntagma Musicum. Tertii Tomi prima pars pag 25.

Токкатѣ, пишетъ Амбросъ, присущъ характеръ фантазирующей импровизаціи. Эта форма не придерживается никакой опредѣленной темѣ; ея оба элемента дѣйствительно, какъ говоритъ Преторіусъ, аккорды и колоратуры“. (Ambros. Geschichte der Musik. IV. S. 452).

Аккордовый элементъ токкаты имѣетъ важное историческое значеніе: „Эти простые аккорды (schlechten einzeln griffen, по выраженію Прегоріуса) впервые, въ качествѣ таковыхъ, достигли самостоятельности. И дѣйствительно, въ началѣ XVII вѣка гомофонія, ученье о гармоніи, генералъ басъ разрабатывались сначала на органѣ“. (Ibid. III. S. 520-521).

[11]) „Древнѣйшія токкаты для органа сочинены К. Меруло и изданы въ 1598 г., но написаны гораздо ранѣе“ (Riemann. Musik-Lexikon. Dritte Auflage. S. 1000).

[12]) Mattheson. Der vollkomene Kapellmeister. Dritter Theil. Cap. XXIV. § 62. S. 466.

[13]) Ambros. Geschichte der Musik. III. S. 521.

[14]) Ibid. IV. 470.

[15]) C. von Winterfeld. Johannis Gabrieli und sein Zeitalter. II. S. 105.

[16]) Ambros. Geschichte der Musik. III. S. 522.

Относительно приведеннаго въ текстѣ мнѣнія Амброса о Меруло Вазилевски замѣчаетъ: „Мы охотно отдаемъ долгъ уваженія талантливому писателю, но какъ въ этомъ, такъ и нѣкоторыхъ другихъ случаяхъ не въ состояніи подняться на высоту его точки зрѣнія“. (Wasielewski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. S. 148).

[17]) О токкатахъ Андрея Габріели см. Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. S. 146-147. Въ этой книгѣ напечатана одна изъ токкатъ названнаго композитора (№ 28).

[18]) Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert S. 117.

[19]) Ibid. S. 122.

О «фугѣ ричеркаръ» см. Michaele Pretorii Syntagma Musicum. Tertii Tomi Prima pars, pag. 23-24.

[20]) Wasielewski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert S. 138.

Теперь фугой называется полифоническое произведеніе, въ которомъ тема въ качествѣ „вождя“ (dux) является сначала въ одномъ голосѣ, потомъ въ видѣ „спутника“ (comes) въ другомъ, гдѣ она транспонируется на доминанту строя. Сходство ричеркаръ съ фугами заключается преимущественно въ томъ, что въ тѣхъ и другихъ тема имитируется квинтой выше или кварой ниже. (Wasielewski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrundert. S. 149-150).

[21]) Стретто образуется тѣмъ, что новый голосъ вступаетъ съ темой въ то время, когда предыдущій ее не успѣлъ еще кончить.

[22]) Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. S. 138.

Упомянутый авторъ утверждаетъ преобладающее вліяніе ричеркаръ на образованіе фуги. Поэтому онъ не согласенъ съ Винтерфельдомъ и Амбросомъ, видѣвшимъ подготовку фуги въ канцонахъ Джованни Габріели. (Ср. Winterfeld. Johannis Gabrieli und sein Zeitalter. II. S. 111. Ambros. Geschichte der Musik. III. S. 533)

Вазилевски объясняетъ ошибочное мнѣніе Винтерфельда и Амброса не знаніемъ ричеркаръ Бууса и Андрея Габріели, оказавшихъ особенное вліяніе на форму фуги ранѣе появленія канцонъ Джованни Габріели. Ричеркары обнаруживаютъ свое дѣйствіе и на прочія инструментальныя формы: фантазіи, каприччіо, симфоніи (sinfonia) (См. Wasielewski. Geschichte der Instrumentmusik im XVI. Jahrhundert. S. 143—144).

[23]) Ibid. S. 138—139.

Противусложеніемъ называется мелодія, противупоставленная темѣ, въ качествѣ сопровожденія послѣдней. Ричеркары Виллаэрта и Бууса помѣщены въ той же книгѣ Вазилевски (№ 17 и 18).

[24]) По поводу этой канцоны Дж. Габріели Винтерфельдъ высказываетъ опровергаемое Вазилевски мнѣніе (Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert S. 143—144), что будто бы подобныя произведенія представляютъ „первые значительные образцы для позднѣйшей формы фуги". (C. von Winterfeld. Johannis Gabrieli und sein Zeitalter II. S. 111).

[25]) Wasielewski. Die Violine im XVII. Jahrhundert. Bonn. 1874 S. 5.

[26]) Ibid. S. 6.

[27]) Ibid. S. 8.

[28]) Wasielewski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert. S. 143.

[29]) Ibid. S. 145.

[30]) Ibid. 160. Ср. Wasielewski. Die Violine im XVII Jahrhundert. S. 10.

[31]) Wasilewski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert. S. 160. Ср. Wasielewski. Die Violine im XVII Jahrhundert. S. 14—15. Преторіусъ пишетъ о сонатѣ: „Sonata a sonando такъ называется, потому что она исполняется не человѣческими голосами, а играется только на инструментахъ, какъ и канцоны". Разница между сонатами и канцонами, по мнѣнію Преторіуса, заключается въ слѣдующемъ: „Сонаты подобны мотетамъ: они торжественны и великолѣпны. Канцоны наполнены многочисленными черными нотами и отличаются свѣжестью, веселостію и быстротой". Michaele Pretorii Syntagma Musicum. Tertii Tomi prima pars, pag 24).

[32]) Wasielewski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. S. 161—162. Ср. Wasielewski. Die Violine im XVII. Jahrhundert. S. 16, 46.

Развитію сонаты значительно содѣйствовала скрипка. Тѣсныя границы этой книги недопускаютъ возможности прослѣдить развитіе литературы назннаго инструмента. Здѣсь можетъ быть лишь указанъ сборникъ произведеній, служащій приложеніемъ къ книгѣ Вазилевски: „Die Violine im XVII Jahrhundert". („Instrumentalsätze vom Ende des XVI bis Ende des XVII Jahrhunderts. Bonn. 1874). Изъ названнаго сборника заимствовано лишь одно произведеніе для этой хрестоматіи, въ которой принимаются во вниманіе преимущественно пьесы для клавишныхъ инструментовъ. Первыя инструментальныя произведенія болѣе или менѣе ясно обнаруживаютъ органную точку зрѣнія своихъ авторовъ, если даже послѣдніе писали и для иныхъ инструментовъ. (Wasielewski. Die Violine im XVII. Jahrhundert. S. 5).

[33]) Wasielewski. Die Violine im XVII. Jahrhundert. S. 50—51. Терминъ „церковной сонаты" (Sonata da chiesa) устанавливается около половины XVII вѣка. (Ibid. S. 50, 81).

[34]) Sebastien Brossard. Dictionnaire de musique. Sixième édition, p. 139—140 (Suonata).

Ср. J. J. Rousseau. Dictionnaire de musique II, (Sonate).

[35]) Wasielewski. Die Violine im XVII. Jahrhundert. S. 81.

По мнѣнію Преторіуса, каприччіо и фантазіа одно и тоже. (Michaele Pretorii Syntagma Musicum. Tertii Tomi prima pars, pag. 21). О симфоніи см. стр. 122.

[36]) Wasielewski. Die Violine im XVII Jahrhundert. S. 54, 72

[37]) Ibid. S. 81.

[38]) Wasielewski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. S. 160. Извѣстно, что писалъ сонаты и Андрей Габріели, но до сихъ поръ онѣ не найдены. (Ibid. S. 160—161).

[39]) Ibid. S. 157.

Соната Дж. Габріели написана для шести тромбоновъ, корнета и скрипки. Квартеты изъ трехъ тромбоновъ и корнета, трехъ тромбоновъ и скрипки то чередуются, то сливаются въ восьми голосный ансамбль.

[40]) Wasielewski. Die Violine im XVII Jahrhundert. S. 67.

[41]) Ibid. S 67—68.

Бассани былъ учитель Корелли, величайшаго скрипача XVII вѣка. Несмотря на громадный интересъ, представляемый сочиненіями Корелли, „сильно напоминающими, по словамъ Вазилевски, оркестровый стиль Генделя" (ibid S. 91), я, вслѣдствіе недостатка мѣста, принужденъ ограничиться указаніемъ на сонаты этого итальянскаго виртуоза, вышедшія въ новомъ изданіи подъ редакціей Joахима,—тѣмъ болѣе, что Бассани въ нѣкоторыхъ своихъ произведеніяхъ, по свидѣтельству того же Вазилевски, „вполнѣ находится на высотѣ искусства Корелли" (Ibid. S. 83).

О Корелли см. Wasielewski. Die Violine und ihre Meister. 2 Auflage. Leipzig. 1883. S. 75 u. ff.

[42]) Ambros. Geschichte der Musik. IV. S. 435.

[43]) „Для Фрескобальди, пишетъ Амбросъ, еще не существуетъ правилъ отвѣта темѣ, установившихся въ позднѣйшей фугѣ. У названнаго композитора часто отвѣтъ имитируетъ темѣ въ

октавѣ, или, если вождю отвѣчаетъ спутникъ, какъ и въ нашей фугѣ, то слѣдующій голосъ исполняетъ снова спутника. При этомъ Фрескобальди пишетъ также отвѣты и на доминантѣ. Вообще, онъ отыскиваетъ такія темы для фуги, которыя могутъ просто транспонироваться на квинту. Но онъ додумался до идеи, ставшей основой для всѣхъ грядущихъ временъ: вмѣсто реальной фуги онъ установилъ фугу тональную и такимъ образомъ сказалъ то магическое слово, которое освободило ее отъ пути, проходимаго ею ранѣе. Рѣдко геніальная мысль оказывалась столь благотворной, какъ эта". (AmBros. Geschichte der Musik. IV. S. 458).

[44]) Ibid. IV. S. 460.

„Очевидна важность упражненія, пишетъ Амбросъ, диктуемаго композитору ногами танцующихъ, для пониманія значенія, сущности и могущества ритма. Какъ измѣняется мотивъ, вслѣдствіе приданнаго ему ритмомъ иного движенія! Узнаваемая, несмотря на свою перемѣну, фраза и есть варьяція. И вотъ Фрескобальди пишетъ въ „Libro secondo" арію (Aria, detta Balletto) съ восемью слѣдующими частями („Parti") и Арію, названную „Фрескобальда" („Aria detta la FrescoBalda") съ пятью частями (между ними танцы: „Corrente" и „Gagliarda"), которыя уже не »партиты», а настоящія ритмическія и контрапунктическія варьяціи, въ которыхъ тема каждый разъ является въ измѣненной формѣ. Но пока еще названіе „варьяціи" не употребляется. Даже Фробергеръ, ученикъ Фрескобальди, сохраняетъ названіе „партиты" тамъ, гдѣ употребляетъ вполнѣ выработанную форму варьяціи. (AmBros, Geschichte der Musik. IV. S. 461).

Партитой или сюитой называлась форма, состоявшая изъ ряда разныхъ танцевъ, написанныхъ въ одномъ тонѣ.

[45]) Ц. Кюи. Исторія литературы фортепіанной музыки. Курсъ А. Г. Рубинштейна. Стр. 9.

[46]) AmBros. Geschichte der Musik. IV. S. 463.

[47]) Фробергеръ много путешествовалъ по Англіи и Франціи. Французское вліяніе обнаружилось въ салонномъ блескѣ его музыки, а также и въ его наклонности къ разукрашиванію своихъ сочиненій триллерами, мордентами и т. п. (AmBros. Geschichte der Musik. IV. S. 463, 467). „Фробергеръ—музыкальный космополитъ, но всего сильнѣе обнаружилось въ немъ художественное вліяніе Фрескобальди". (Ibid. IV. S. 464).

[48]) Выше было замѣчено, что сочиненіе для неопредѣленнаго числа голосовъ I. Себ. Бахъ называлъ „пачканьемъ". Это „пачканье" тамъ, гдѣ появлялось, содѣйствовало освобожденію музыки отъ путъ полифоніи. Фрескобальди болѣе органистъ. Фробергеръ болѣе піанистъ". (AmBros. Geschichte der Musik. IV. S. 477).

Хотя манеру писать для неопредѣленнаго числа голосовъ I. Себ. Бахъ называлъ „пачканьемъ", тѣмъ не менѣе онъ очень уважалъ Фробергера. (Ph. Spitta, Johann sebastian Bach. Leipzig. 1873. I. S. 108).

[49]) AmBros, Geschichte der Musik. IV. S. 472. „Фробергеръ вмѣстѣ съ Шейдтомъ, какъ предшественникъ Пахелбеля, Букстехуде и пр., имѣетъ громадное значеніе. Черезъ Фр бергера значительно повліялъ на нѣмецкое искусство Фрескобальди" (Ibid. IV. S. 472).

[50]) Сопоставляя южанина Пахельбеля съ сѣверяниномъ Букстехуде, Шпитта замѣчаетъ: „Противуположности юга и сѣвера ясно обнаруживаются: у Букстехуде характеръ волнующійся въ сравненіи съ хоралами Пахельбеля, спокойствіе котораго контрастируетъ съ органными сочиненіями Букстехуде. Бахъ соединилъ въ себѣ эти противуположности". (Ph. Spitta. Johan Sebastian Bach. I. S. 284). Іоганнъ Пахельбель родился въ Нюрнбергѣ и жилъ въ городахъ южной и средней Германіи. «Частая перемѣна мѣстожительства между южной и средней Германіей значительно повліяла на искусство Пахельбеля, соединившаго въ себѣ разныя направленія» (Ibid. I. S. 106).

„Датчанинъ Дитрихъ Букстехуде былъ сѣверянинъ въ болѣе тѣсномъ смыслѣ (Ibid. I. S 252).

[51]) Ph. Spitta. Johann Sebastian Bach. I. S. 260—261.

[52]) Ibid. I. S. 111.

[53]) Ibid. I. S. 113.

Упомянутые хоралы и другія произведенія Пахельбеля помѣщены въ сборникѣ Коммера (Fr. Commer. Sammlung der besten Meisterwerke des 17. u. 18. Jahrhunderts für die Orgel II. Auflage. Bd. I). Для ознакомленія съ названнымъ композиторомъ можетъ содѣйствовать G. W. Körner: „Orgelvirtuosen", „Pachelbels Orgel-Compositionen". Heft 1.

[54]) Ph. Spitta. Johann Sebastian Bach. Leipzig 1873. I. S. 107.

[55]) Ibid. I. S. 109.

[56]) Ibid. I. S. 252, 257.

[57]) Ibid. I. S. 261—262.

[58]) Ibid. I. S. 271—273.

[59]) Ibid. I. S. 275—276.

[60]) Ibid. I. S. 276—277,

Есть предположеніе, что слово „чакона" (ciecona, ciacona) произошло отъ ciego (по итальянски-слѣпой): слѣпой скрипачъ придумалъ мелодію, получившую это названіе. (Burney. A general history of musik. III, p. 501).

[61]) Ph. Spitta. Johann Sebastian Bach. I. S. 280—282.

[62]) Ibid. I. S. 283.

Говоря о достоинствѣ органныхъ произведеній Букстехуде, Шпитта замѣчаетъ, что „они не боятся масштаба, взятаго съ лучшихъ твореній Баха. Конечно, послѣдній пошелъ гораздо далѣе Букстехуде; но успѣхъ Баха былъ въ то же время шагомъ въ другомъ направленіи, хотя онъ сильно пользовался пріобрѣтеніями болѣе ранняго художника. Подобно тому, какъ симфоніи Моцарта возвышаются рядомъ съ бетховенскими, правильная оцѣнка требуетъ, чтобы Букстехуде съ своими прелюдіями и фугами, чаконами и пассакалью былъ бы помѣщенъ вмѣстѣ съ Бахомъ. Когда

исскусство приближается къ своему высшему развитію, то художники не поглащаютъ другъ друга и не уничтожаютъ .отдѣльнаго значенія каждаго изъ нихъ. Только однъ фундаментъ замка не виденъ. Если же зданіе высится въ воздухѣ, то украшается многочисленными фронтонами и башнями". (Ibid. I. S. 282).

[63]) G. F. Weitzmann. Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur. Stuttgart. 1879. Zweite Ausgabe. S. XVII.

[64]) Ph. Spitta. Johann Sebastian Bach. I. S. 124.

[65]) Программы концертовъ А. Г. Рубинштейна. С.-Петербургъ. 1886. Стр. 7.

[66]) „The Carmen's Whistle" пѣвучѣе и проще въ голосовыхъ сочетаніяхъ, чѣмъ остальныя произведенія Бёрда для виргиналя". (Burney. A general history of music. III, p. 88).

[67]) Ambros. Geschichte der Musik. III. S. 456.

[68]) Farreng. Le Trésor des pianistes. Paris. 1861. Notice biographique de Henry Purcell, p. 3.

[69] Ibid. По мнѣнію Фарренга, часть сюиты Пёрселя, слѣдующая за прелюдіей, судя по размѣру и характеру, есть Allemande. (Ibid.).

[70]) Riemann. Musik Lexicon. Dritte Auflage. S. 965. Ср. Ph Spitta, Johann Sebastian Bach. Leipzig. 1874. I. S. 694.

[71]) Reissman. Joseph Haydn. Berlin. 1879. S. 28—29.

[72]) „Исторія литературы фортепіанной музыки. Курсъ А. Г. Рубинштейна. 1888—89 г. Составилъ Ц. Кюи. Стр. 7—8.

[73]) Ph. Spitta. Johann Sebastian Bach. I. S. 259.

Объ упомянутыхъ сюитахъ Букстехуде см. также Mattheson, Vollkommener Cappelmeister. S. 130.

Въ Германіи программное направленіе фортепіанной музыки XVII вѣка встрѣчается нерѣдко. Еще Фробергеръ разсказывалъ на фортепіано исторіи, „изображая всѣхъ, участвовавшихъ въ нихъ лицъ и ихъ душевныя свойства". (Mattheson. Der vollkomene Capellmeister. § 72. S. 130). У Маттесона была сюита Фробергера, изображавшая переправу графа Турнскаго черезъ Рейнъ и сопряженныя съ послѣдней опасности, „глазамъ и ушамъ искусно представленныя" въ 26-ти звуковыхъ водопадахъ. (Ibid.). Ср. Ph. Spitta Johann Sebastian Bach. I. S. 232.

Самъ Іоганнъ Себастіанъ Бахъ написалъ программную пьесу на отъѣздъ своего брата: „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo". Это произведеніе имѣетъ скорѣе значеніе шутки. Его историческій интересъ заключается въ томъ, что оно обнаруживаетъ вліяніе Кунау на I. Себ. Баха. (Ph. Spitta, Johann Sebastian Bach. I S. 231 ff.).

Интересныя замѣчанія высказалъ Шпитта по поводу программной музыки: „Втискиваніе музыкальной пьесы въ область опредѣленнаго внѣшняго представленія весьма часто служитъ помощью лишь поверхностнымъ композиторамъ, для воображенія которыхъ программная музыка играетъ роль стимула, когда слабѣетъ естественная энергія музыкальнаго творчества". „Это, продолжаетъ Шпитта, нетолько не помогаетъ слушателямъ лучше понимать музыку, но направляетъ ихъ воображеніе на побочныя вещи и отвлекаетъ отъ главной сути названнаго искусства". (Ibid. I S. 242).

[74]) Ph. Spitta, Johann Sebastian Bach. I. S. 242.

Въ произведеніи Кунау: „Musikalische Vorstellung einiger biblischen Historien in 6 Sonaten auf dem Clavier zu spielen" авторъ изображаетъ свадьбу Іакова, ипохондрію и сумашествіе Саула, вліяніе на него арфы Давида и пр. (Ibid. I. S. 232 ff).

[75]) Ibid. I. S. 233.

[76]) Farreng. Le Trésor des pianistes. Notice biographique de Jean Kuhnau, p. 4—5.

[77]) Эта соната одна изъ семи написанныхъ въ 1699 г. и названныхъ авторомъ „Frische Clavier-Früchte oder sieben Sonaten von guter Invention und Manier, auf dem Claviere zu spielen». Къ этому сочиненію Кунау написалъ слѣдующее небезъинтересное предисловіе, наивное, на нашъ взглядъ, во многомъ отношеніи странное, но характеризующее то далекое отъ насъ время: „Вотъ, пишетъ Кунау, свѣжіе клавесиновые фрукты, обѣщанные уже шесть мѣсяцевъ тому назадъ и мой „Музыкальный Шарлатанъ (Der musikalische Quack-Salber), извѣщенный Лейпцигскимъ каталогомъ. Можетъ быть, я ихъ не издалъ-бы теперь, если бы не многократныя просьбы нѣкоторыхъ лицъ, заставившихъ меня рѣшиться не держать болѣе у себя эти произведенія. Одно лишь время можетъ мнѣ показать, насколько эти плоды пришлись по вкусу любителямъ. Однако продажа двухъ томовъ упражненій для клавесина, изданныхъ мною самимъ, убѣдили меня, что эти произвенія моего слабаго творчества, осмѣливаюсь сказать, могутъ нравится публикѣ, если только будутъ строго исполняться мое „doigtè" и украшенія. Я указалъ ихъ посредствомъ всевозможныхъ знаковъ въ музыкальныхъ пьесахъ, гравированныхъ ранѣе. Вотъ почему я счелъ лишнимъ снова обозначать ихъ въ настоящемъ изданіи, за исключеніемъ трели, «t». Кто въ состояніи удовлетворительно сыграть одно изъ моихъ прежнихъ сочиненій, тотъ безъ труда исполнитъ издаваемое мною и теперь. Сахаръ, подслащающій одинъ плодъ, одинаково дѣйствуетъ и на другіе. Украшенія, придающія прелесть моимъ другимъ пьесамъ, сохранятъ свое значеніе для предлагаемыхъ и теперь. Плоды, припасенные мною теперь, свѣжи. Я полагаю, что вкусъ ихъ будетъ пріятенъ, и они не окажутся переспѣлыми. Я надѣюсь также, что ихъ не найдутъ недозрѣлыми. Конечно, въ нихъ встрѣчаются вещи, не соотвѣтствующія на первый взглядъ нравиламъ прежнихъ композиторовъ: много употреблено фразъ и пассажей, которыхъ я самъ не одобрялъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ при первоначальномъ ознакомленіи съ ними. Я видѣлъ въ этихъ вещахъ, казавшихся мнѣ странными, лишь зеленые плоды, несмотря на то, что они встрѣчались въ произведеніяхъ знаменитыхъ авторовъ. Признаюсь, что авторитетъ талантливыхъ лицъ, употреблявшихъ эти новые пассажи, долженъ былъ бы предохранить меня отъ подобныхъ мыслей. Я долженъ былъ бы вспомнить о тѣхъ зеленыхъ грушахъ, которыя, несмотря на свой подозрительный цвѣтъ, могутъ быть совершенно зрѣлыми и очень вкусными. Я долженъ былъ бы сказать себѣ, что аналогичное

явленіе могли мнѣ представить поразившія меня нововведенія. Оттого я и прошу прощенія у художниковъ новаторовъ. Я прошу ихъ извиненія въ глубинѣ моего сердца, потому что я порицалъ ихъ про себя, но не публично.

Я признаю, что они не погрѣшали противъ прежнихъ правилъ, а лишь старались, такъ сказать, скрыть простое и естественное смѣшеніе консонансовъ и диссонансовъ риторическими и раціональными фигурами; или же композиторы поступали, какъ нѣкоторые садовники, обладающіе секретомъ придавать обыкновеннымъ цвѣтамъ странные и прелестные оттѣнки. Итакъ, да не посѣтуютъ на меня, если я пойду по слѣдамъ хорошихъ современныхъ композиторовъ.

Я связалъ мои „Свѣжіе плоды“ въ семь сноповъ, названныхъ мною сонатами, и тщательно придумывалъ разныя изобрѣтенія и измѣненія, долженствующія, вообще, показать преимущество сонатъ передъ простыми партитами (сюитами), такъ какъ кромѣ пріятнаго разнообразія въ размѣрѣ и выраженіи, здѣсь встрѣчается нѣсколько фугъ (fugues formelles), большею частью написанныхъ въ двойномъ контрапунктѣ и преимущественно въ контрапунктѣ въ октавѣ. Я весьма тщательно обработалъ эти фуги, какъ этого требуетъ ихъ стиль. Онѣ написаны для четырехъ голосовъ, исключая тѣхъ мѣстъ, гдѣ одинъ голосъ нарочно молчитъ, прежде чѣмъ вступитъ съ темой. Въ другихъ пьесахъ, въ которыхъ мотивы разработаны лишь имитаціями, или при появленіи патетической темы, я не стѣснялъ себя опредѣленнымъ числомъ голосовъ. Въ этомъ отношеніи я пользовался свободой, подобно природѣ, распредѣляющей плоды неравномѣрно, и дарящей одной вѣткѣ болѣе или менѣе, чѣмъ другой. Пусть благосклонный читатель довольствуется тѣмъ, что я ему даю. Я предлагаю ему плоды лучшаго качества, какое только въ состояніи было создать мое творчество. Я потратилъ на нихъ немного времени. Съ ними случилось тоже, что бываетъ съ плодами въ Россіи (?) и другихъ восточныхъ странахъ, гдѣ, благодаря, внезапной жарѣ, все растетъ съ такою быстротою, что жатву можно собирать уже черезъ мѣсяцъ послѣ посѣва. Я такъ былъ увлеченъ сочиненіемъ этихъ семи сонатъ, что, не пренебрегая прочими занятіями, я посвящалъ лишь одинъ день на каждую изъ нихъ; такимъ образомъ, начавъ это произведеніе въ одинъ изъ понедѣльниковъ, я все окончилъ въ понедѣльникъ же черезъ недѣлю. Я привожу этотъ фактъ для того, чтобы никто не ожидалъ отъ моей работы рѣдкихъ, исключительныхъ качествъ. Правда, вещи необыкновеныя не всегда желательны: мы часто кушаемъ самыя простыя произведенія нашихъ полей съ одинаковымъ аппетитомъ, какъ и самые вкусные и рѣдкіе иностранные плоды, не смотря на то, что послѣдніе очень дороги и доставляются издалека. Есть между любителями музыки лакомки, какъ это мнѣ хорошо извѣстно, которые признаютъ лишь то, что получается изъ Франціи или Италіи. Правда, эти счастливыя страны, въ особенности послѣдняя, производятъ наибольшее количество музыкальныхъ артистовъ. Тѣмъ не менѣе, я смѣло питаю надежду, что лишь одно слѣпое предубѣжденіе станетъ совсѣмъ отрицать плодородіе нашей страны. Теперь лимоны и апельсины одинаково хороши у насъ, какъ и на итальянскихъ деревьяхъ; подобно тому и въ Германіи встрѣчаются теперь музыкальные плоды, почти такіе же прекрасные, какіе созрѣваютъ подъ небомъ Авзоніи, не говоря уже о тѣхъ, которыми природа надѣлила нашу страну и не дала другимъ. Говоря это, я вовсе не думаю, чтобы мои собственные плоды могли бы сравниться съ плодами чужеземными или превзойти ихъ. Въ этомъ отношеніи, сравнивая себя даже со своими соотечественниками, я добровольно сознаю слабость моихъ способностей; но я желаю замѣтить, что нѣкоторые личности, имѣвшіе случай подышать воздухомъ Франціи и Италіи, такъ ослѣплены въ своихъ сужденіяхъ, что уважаютъ лишь одно чужеземное. Пока я предлагаю мои плоды желающимъ; тѣ, кому они не придутся по вкусу, могутъ искать лучшихъ.

Какъ всѣ плоды страдаютъ отъ времени, гусеницъ и червей, такъ въ особенности мои не избѣгнутъ общей участи. Ничто не спасетъ ихъ отъ критики. Я мало забочусь о тѣхъ, которые, не смотря на свое полное невѣжество, почтутъ себя въ правѣ осуждать мое произведеніе. Это случается почти всегда. Ядъ невѣждъ и злыхъ людей не нанесетъ мнѣ бо́льшаго вреда, какой холодная роса причиняетъ зрѣлымъ плодамъ. Что же касается тѣхъ людей, которымъ настоящее знаніе даетъ право произнести приговоръ, то я охотно подчиняюсь ихъ рѣшенію, но съ условіемъ: чтобы они показали въ собственныхъ своихъ произведеніяхъ, какія поправки необходимо сдѣлать въ моемъ.

Недоброжельный критикъ, какъ бы онъ ѣе былъ даровитъ, сдѣлаетъ лучше, по моему мнѣнію, если не реализуетъ сна благочестиваго и добродѣтельнаго Іосифа и не потребуетъ, чтобы сноны всѣхъ другихъ (включая, конечно, и мои) смиренно преклонились передъ его собственными“. (Это предисловіе Кунау въ французскомъ переводѣ помѣщено въ изданіи Фарренга: Les trésors des pianistes, 2-me livraison, которое, за неимѣніемъ оригинала, я перевелъ для этой хрестоматіи).

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Музыка, произойдя изъ крика, превращалась, по мѣрѣ обогащенія психическаго міра и развитія эстетическаго чувства, въ стройныя мелодіи. Какъ мы видѣли, онѣ еще весьма монотонны въ пѣсняхъ дикихъ народовъ, но, смотря по музыкальнымъ способностямъ той или другой націи, достигаютъ уже въ глубокую древность большей или меньшей характеристичности, являясь отпечаткомъ духовной индивидуальности создавшихъ ихъ людей и отголоскомъ искреннихъ чувствъ, пережитыхъ людьми въ ихъ личной жизни. Послѣдняя, подъ вліяніемъ христіанства, все болѣе сосредоточивалась на духовномъ мірѣ, обогатившемся глубокими религіозными настроеніями, содѣйствовавшими возникновенію церковнаго пѣнія, запечатлѣннаго высшею художественностію уже въ своей одноголосной формѣ. Народныя пѣсни и духовныя мелодіи дали неисчерпаемый матеріалъ для многоголосной обработки, сначала крайне какофоничной, но съ теченіемъ времени, превратившейся въ контрапунктѣ XV и XVI вѣковъ въ благозвучную полифоническую музыку. Въ концѣ XVI вѣка изъ равноправныхъ голосовъ звуковой ткани начинаетъ преобладать одна мелодія, опуская значеніе остальныхъ до роли аккордового аккомпанимента. Такъ возникаетъ гомофонія, преимущественно развивавшаяся въ области драматической музыки, художественность которой еще весьма незначительна у Пери и его современниковъ, но дѣлаетъ быстрые успѣхи, благодаря Монтеверде, Кариссими, Алекс. Скарлятти, Шютцу, Люлли, Пёрселю, подготовившимъ появленіе Баха и Генделя, Глюка и Моцарта. Драматическая музыка своей гомофонной формой содѣйствовала развитію сольнаго пѣнія, аккомпаниментъ котораго исполнялся на инструментахъ. Послѣдніе постепенно освобождаются изъ своей второстепенной, подчиненной роли, начинаютъ соперничать съ виртуознымъ пѣніемъ и содѣйствуютъ возникновенію самостоятельной инструментальной музыки, которая, развившись позднѣе остальныхъ родовъ названнаго искусства, все таки успѣла въ разсмотрѣнный періодъ создать зародыши всѣхъ формъ, достигнувшихъ высшаго пластическаго изящества, благодаря Гайдну, и Моцарту, и наполнившихся, глубочайшими настроеніями въ геніальныхъ твореніяхъ Бетховена.

ПЕРЕВОДЫ ТЕКСТОВЪ.

Переводы текстовъ.

Пѣніе людоѣдовъ на Маркизскихъ островахъ.

Yate a manooh. J tahua taauch Ta mahumaeh Taui nata hoh Ya te hanoeh. Taui humah eh, Taui nah naeh! enata eh, timahoh uh mate mate eh! itue tui eh, titi heieh, mate mai eh, a tahieh, amuhaeh, awuhaeh, ahooh ahimaeh, aohnoeh, ahituеh, amaueh, uhi wahoh, uhanini eh, a ho ih.

Гдѣ этотъ свѣтъ? — На островѣ Христина. Зачѣмъ этотъ огонь? Чтобы жарить плѣнниковъ и мертвыхъ. Зажжемъ и мы огонь! — У насъ есть огонь! Мы изжаримъ нашего врага! Онъ у насъ! Онъ хотѣлъ бѣжать; теперь онъ мертвъ! — Его сестра плачетъ; его родственники плачутъ; его дочери плачутъ! Первый, второй... десятый день"! (Считаются дни, въ которые будутъ продолжаться пиръ и танцы). [1]).

Пѣніе племени Барабра.

Первый хоръ. Діалектъ Донголы.

Ewen kaben Ba—balal to — Онъ сѣетъ и ѣстъ, легкомысленный.
Ewen kaben Maregi allun. — Онъ сѣетъ и ѣстъ, и дурру жаритъ.

Второй хоръ. Тигрскій языкъ.

Ker we sacher to! — Спасеніе и благословенье, [2]).

Эскимосская пѣсня.

По поводу текста этой пѣсни, состоящаго изъ повторенія одного и того же слова: „Amnaja", я обращался къ аббату Петито [3]), который мнѣ отвѣтилъ, что упомянутое слово должно выговариваться „Amnadza" (z—нѣчто среднее между z и j). Это слово есть женское имя. Если же, пишетъ г. Петито, Кентъ Кенъ плохо разслышалъ, и эскимосы пѣли не „Amnadja", а „Arnadja", то послѣднее слово значитъ „большая женщина".

Новозеландское похоронное пѣніе.

āghēe, māttĕ awhāy Tupāyă! — Ушелъ, умеръ, увы, Туппайа! [4])

Индѣйская пѣсня.

Ka yon a hi a de ni taa ha wi non he he a hăn hăn son guai hua yo ni he he a hăn hăn ka yon hi ya de he he a hăn hăn ho! a ho! — Онъ пришелъ къ намъ съ неба и передалъ намъ эти слова [5]).

Индѣйская двухъ-голосная пѣсня.

Первый голосъ.

J ge i ge hon ni hĕ! i ge hon ni hĕ! i ge i ge hon ni hĕ и т. д. — Въ этой пѣснѣ ирокезовъ воинъ выражаетъ намѣреніе мужественно итти противъ непріятеля и прославляетъ

[1]) Этотъ переводъ передаетъ лишь общій смыслъ словъ пѣсни. (Fétis, Histoire générale de la musique. Paris. 1869. I, 20—21).

[2]) Эта пѣсня съ текстомъ помѣщена на 256—257 стр. книги Villoteau: De l'état actuel de l'art musical en Egypte, но безъ перевода. Прилагаемый здѣсь переводъ любезно присланъ мнѣ проф. Фридрихомъ Мюллеромъ изъ Вѣны. Проф. Фр. Мюллеръ нашелъ, что текстъ весьма ошибочно напечатанъ въ книгѣ Виллото. Поправки сдѣланы г. Рейнишемъ (Reinisch), къ которому проф. Фр. Мюллеръ обратился за содѣйствіемъ, потому что г. Рейнишъ жилъ долгое время среди племени Барабра.

[3]) Petitot (abbé Emile—F.—S), membre du conseil de la 1-e session, ancien missionaire et explorateur arctique, curé à Mareuil—lés—Meaux. (См. Congrés international des Américanistes. Compte-rendu de la huitième session tenue à Paris en 1890. Paris. 1892. p. 35).

[4]) См. George Förster, A Voyage round the World. London. MDCCLXXVII, Vol. II, p. 478

[5]) Th. Backer, Ueber die Musik der nordamerikanischen Wilden. Leipzig. 1882, S. 59. „Эта пѣсня праздника жатвы ирокезовъ, ежегодно повторяющагося во время созрѣванія маиса". (Ibid.).

Второй голосъ.

Уе! Уе! Уе! и т. д.

свои подвиги. Прочіе вторятъ его пѣнію (иду, иду)! [1]).

Пѣсня жителей Донголы.

O ya Alymeh o ya Selymeh ketel oueleda aïet oueleda. O ya Fatomeh el leïl beledna Leïlna gourbedna el leïl ah alna LeïlnaFatomeh o ya Fatomeh.

О Алиме! О Селиме! одинъ изъ твоихъ сыновей убитъ, другой сынъ твой плачетъ. О Фатоме! ночь нашей страны, наша ночь насъ торопитъ. Эта ночь насъ мучитъ, наша ночь, Фатоме, о Фатоме! [2]).

Китайскій гимнъ въ честь предковъ.

See hoang sien Tsou, Yo ling yu Tien, Yuen yen tsing lieou, Yeou Kao tay hiuen. Hiuen sun cheou ming Tchoui yuen ki sien, ming, yn ché tsoung, Y ouan see nien.

Государь ты нашъ предокъ, родоначальникъ династіи! Явись мнѣ окруженный небеснымъ блескомъ, осѣни меня свѣтлымъ облакомъ на счастіе и благоденствіе. Я воскурю тебѣ ѳміамъ навстрѣчу и благоговѣйно приму твои наставленія. Вспоминаю о длинномъ рядѣ предковъ и возношу мои моленія о томъ, чтобы былъ безсмертенъ нашъ царскій Чжоускій родъ на многія лѣта! [3]).

La plainte de l'épouse.

Chanson de l'île de Formose. (Chine).

1 strophe.

J'avais donné ma tendresse A Tsao qui me délaisse, En vain mes soins jaloux De fleurs semaient sa vie, Près d'une autre il m'oublie, Et je n'ai plus d'époux....

2 strophe.

Pourtant je suis jeune et belle, Mon doux regard étincelle; Et l'ingrat chaque jour Me vit tendre et soumise... Mon pauvre cœur se brise En perdant son amour, Tout son amour.

3 strophe.

Dans ma douleur solitaire, Je me souviens et j'espère... Par mes pleurs attendri, Ah qu'il revienne encore M'aimer comme à l'aurore De mon bonheur flétri, Helás! flétri.

Жалоба супруги.

Пѣсня съ острова Формозы. (Китай).

1 *строфа.*

Я нѣжно любила Тсао, а онъ меня покинулъ. Тщетно я, заботясь о немъ, цвѣтами усыпала его жизненный путь. Онъ забываетъ меня для другой, и у меня нѣтъ болѣе супруга.

2 строфа.

Напрасно все: моя молодость, красота, мой кроткій, блестящій взоръ. Неблагодарный! Я была всегда съ нимъ нѣжна и ему покорна. Мое бѣдное сердце разрывается, теряя его любовь, всю его любовь.

3 строфа.

Въ моемъ грустномъ одиночествѣ я живу воспоминаніемъ и надеждой.. Ахъ! если-бы онъ вернулся, тронутый моими слезами, любя меня, какъ на зарѣ моего, увы! увядшаго счастія.

Арабская мелодія съ фіоритурами.

Mahbouby lâbas bourneytah Ou dekkethou o'qdah ou chneyttah Talebtou ouaslhou qâl ly esbeytah [4]) Mâ-hlâ Kalâmhou bi-t-talyâny. Yâ salâm min a'younhou A'youn ghouzlân Ouasilny yâ heloû-l-kalâm Yâ salâm!

У моего милаго голова покрыта шляпой; его поясъ украшенъ бантами. Я хотѣла его поцѣловать; онъ мнѣ сказалъ (по итальянски): подожди. Ахъ! какъ благозвученъ его итальянскій языкъ! Избавь меня Богъ отъ того, чьи глаза, какъ у газели. Поцѣлуй меня, ты, чей языкъ такъ благозвученъ [5]).

---

[1]) Th. Baker, Ueber die Musik der nordamerikanischen Wilden S. 8—9, 63.

[2]) Этотъ переводъ, заимствованный у Villoteau, De l'état actuel de l'art musical en Egypte, p. 266, передаетъ лишь общій смыслъ текста.

[3]) Переводъ этого гимна мнѣ любезно сообщилъ г. Ли (Li-Tchia-Ao), атташе Китайскаго посольства. Г. Ли нашелъ упомянутое произведеніе въ Китайской исторіи, гдѣ сказано, что этотъ гимнъ государя Чжоу-Вонь-Ванъ сочиненъ въ честь родоначальника (XII в. до Р. Х.). Переводъ г. Ли значительно отличается отъ того, который помѣщенъ у Amiot. (Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages etc. des chinois, par les missionaires de Pekin. Tome sixième, p. 180—181).

[4]) Слово „sbeytah“ вмѣсто „espetta“, испорченнаго итальянскаго „aspetta“. (См. Villoteau, De l'état actuel de l'art musical en Egypte, p. 155—156).

[5]) Ср. французскій переводъ Silvestre de Sacy. (Villoteau, De l'état actual de l'art musical en Egypte, p. 156—157).

Пѣніе арабскаго поэта съ аккомпаниментомъ ребаба.

Makálátu Khadra' anda má kad tefekeret limá kad gara má bejn nèga Hilal.

Кадра, размышляя о томъ, что произошло въ палаткахъ, начала свой разсказъ такъ [1]).

Ele schachak

Ele schachak chazouve lehovim, adire kol chefetz haneehovim bloule kerach v'scheleg v'schalhevim, gova lohem v'yiroh lohem, gibore koach b'mischkenos [2]) o'holehem doeh b'chonof m'chasim p'nehem.

Великаны неба.

1) Великаны неба, высѣченные изъ пламени, говорятъ: святъ.

2) Сильные (Божьей) волей, любимые (Богомъ) говорятъ: благословенъ.

3) Созданные изъ льда, снѣга и пламени говорятъ: святъ.

4) Весьма высокіе и страшные говорятъ: святъ.

5) Крѣпкіе силой въ своихъ обителяхъ (для изученія законовъ) говорятъ: благословенъ.

6) Летающіе на крыльяхъ, которыми покрываютъ свои лица, говорятъ: святъ.

Kaddisch.

Jisgadal w'jiskadasch sch'eme rabbo amen. B'olemo diw'ro chirúseh wjamlich mal'chuseh b'chajechón uw'jômechôn uwchajeh d'chol bes jisroel baagolo uwisman koriw w'imeru amen j'he schme rabbo (mworach l'olam ulolme) olmajoh jisborach w'jischtabbach w'jispoer w-jisrômem w'jisnasse w'jishaddor w'jisale w'jishalol schemeh d'kud'schoh b'rich hu lélo ulelo min kol bir'choso weschiroso tusch-bechoso w'nechemoso daamiron b'olemo w'imeru amen.

Пѣснь освященія.

(Канторъ) Да будетъ величаемо и святимо Его великое имя въ мірѣ, который Онъ сотворилъ по Своей волѣ; да утвердится Его царство во дни вашей жизни и во дни всего дома Израилева, скоро и въ близкомъ времени, и говорите: Аминь!

(Народъ). Да будетъ великое имя Его благословенно въ роды родовъ.

(Канторъ). Да будетъ благословляемо, восхваляемо, чествуемо, прославляемо, возвеличаемо и превозносимо, возвышаемо, и славимо имя Святого (благословенъ Онъ). Онъ выше всякого благословенія, пѣснопѣнія, хваленія и прославленія, которыя произносимъ въ этой жизни, и скажите: Аминь; [3])

Первая пиѳійская ода Пиндара.

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων σύνδικον Μοισᾶν κτέανον, τᾶς ἀκούει μὲν βάσις, ἀγλαΐας ἀρχά, πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν, ἀγησιχόρων ὁπόταν προοιμίων ἀμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζομένα. Καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν σβεννύεις.

Золотая цитра! дано
Темнокудрымъ Музамъ тобою
Съ Аполлономъ вмѣстѣ владѣть [4]).
Съ первымъ шагомъ въ пляскѣ веселой
Выжидаютъ звуковъ твоихъ,
И пѣвцы послушно, по знаку
Твоему, съ ударами струнъ
Начинаютъ пѣснь хоровую [5])
Гасишь ты и вѣчный огонь,—
Самыхъ молній быстрыя стрѣлы [6])

---

[1]) Fétis, Histoire générale de la musique, Paris, 1869, t. II, p. 105. Ср. Lane, An account of the manners and customs of the modern Egyptiens, Vol. II, p. 116. Въ книгѣ Lane'a транскрипція арабскаго текста сдѣлана сообразно съ англійскимъ выговоромъ. Я замѣнилъ эту транскрипцію тою, которую нашелъ въ нѣмецкомъ переводѣ этой книги: Sitten und Gebräuche der heutigen Egypter von Edward William Lane. Nach der dritten Originalausgabe aus dem englischen übersetzt von Dr. Julius Theodor Zenker. Leipzig. 1852. Bd. III. S. 3.

[2]) Маленькіе буквы означаютъ полугласные (schewa).

[3]) Еврейскій молитвенникъ въ русскомъ переводѣ Гурвича, изданіе IV. Вильна. 1885 г стр. 127—128.

[4]) По буквальному переводу: общее (равно присужденное) владѣніе Аполлона и фіалкокудрыхъ музъ.

[5]) По буквальному переводу; когда ты устраиваешь начало вступительныхъ пѣсенъ, ведущихъ хоръ.

[6]) Н. Мизко. Книга для чтенія, при изученіи исторіи древней классической поэзіи, Москва. 1865 г., стр. 96—97.

Гимнъ Музѣ.

Ἄειδε μοῦσά μοι φίλη, μολπῆς δ'ἐμῆς
κατάρχου· αὔρη δὲ σῶν ἀπ'ἀλσέων ἐμὰς φρένας δονείτω. Καλλιόπεια σοφὰ, μουσῶν προκαταγέτι τερπνῶν, καὶ σοφὲ μυστοδότα, Λατοῦς γόνε, Δήλιε παιὰν, εὐμενεῖς πάρεστέ μοι.

Пой, Муза, будь мнѣ благосклонна, вдохнови меня въ моей пѣснѣ. Да повліяетъ на мое сердце дуновеніе твоихъ (священныхъ) рощъ! Мудрая Калліопея, предводительница прекрасныхъ музъ и ты мудрый вдохновитель, сынъ Латоны, поддержите меня благосклонно!

Пѣсня Сейкиля.

Ὅσον ζῇς φαίνου, μηδὲν ὅλως σὺ λυποῦ· πρὸς ὀλίγον ἐστὶ τὸ ζῆν, τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ.

Пока живешь, веселись, ни отъ чего, вообще, не печалься, жить не долго, время потребуетъ своего.

Отрывокъ хора изъ Еврипидова Ореста.

Κατολοφύρομαι
ματέρος αἷμα σᾶς
ὅ σ'ἀναβακχεύει.
ὁ μέγας ὄλβος οὐ
μόνιμος ἐμβροτοῖς,
ἀνὰ δὲ λαῖφος ὥς
τις ἀκάτου θοᾶς
τινάξας δαίμων
κατέκλυσεν, δεινῶν
πόνων, ὡς πόντου
λάβροις ὀλεθρίοισιν ἐν κύμασιν.

Оплакиваю кровь твоей матери, приводящую тебя въ изступленіе. Великое счастіе непрочно среди смертныхъ, и божество потопляетъ его, колебля, въ страшныхъ бѣдствіяхъ, словно парусъ быстроходнаго корабля въ жадныхъ и гибельныхъ волнахъ моря.

Гимнъ Аполлону.

А.

(Τὸν κιθαρί)σει κλυτὸν παῖδα μεγάλου (Διὸς ἐρῶ σ'ἄτε πα)ρ' ἀκρονιφῆ τόνδε πάγον ἀΰμ (βροτα πρό)πασι θνατοιοῖς προφαίνει(ει)(ς λόγια, τρ)ίποδα μαντειεῖον ὡς ειεἶ(λες, ἐχ) θρὸς ὂν ἐφρ)ουούρειει δράκων, ὅτε τε(οῖσι) (βέλεσιν ἔτ)ρησας ἀιόλον ἑλικτὰν (φυὰν)..... συρίγμαθ' ιἰεὶς ἀθώπ(ευτος)..... δὲ Γαλαταᾶν ἄρης..... ν επέραασ' ἄσεπτ(ος) ΣΑΔΔΙΩ γεένναν... ν θάλος φίλον... ε δααμοιο λο..... ρῶν ἐφορ..... τεον κν.... εναιχ..... ν θη

Царь Аполлонъ, сынъ великаго Зевса, славный киѳаристъ, тебя прославляютъ аѳиняне за то, что ты у подошвы покрытыхъ снѣгомъ вершинъ Парнасса вѣщаешь всѣмъ людямъ свои безсмертныя изреченія съ тѣхъ поръ, какъ ты занялъ пророческій треножникъ, охранявшійся страшнымъ, извивающимся, скатывающимся въ клубокъ и испускающимъ страшное шипѣніе дракономъ, котораго ты поразилъ своими стрѣлами [1]).

В.

.... (μεγ) ιστον θεόν οσ (Ἑλικῶ) να βαθύδενδρον αἳ λά(χε) (τε, Διὸς) ἐ(ρι) βρόμουου θύγατρες εὐώλε(νοι), μόλε(τ)ε, συνόμαιμον ἵνα Φοιοῖβον ὠιδαεῖσι μέλψητε χρυσεοκόμαν, ὃς ἀνὰ δικορύνια Παρνασσίδος ταᾶσδε πετέρας ἕδρανα μ(ε)τὰ κλυταιεῖς Δεελφίσιιν Κασταλίδος εὐύδρου νάματ' ἐπινίσεται, Δελφὸν ἀνὰ (πρ)ωῶνα μαντειεῖον

Музы, населяющія густолиственный Геликонъ, прекраснорукія дочери громовержца Зевса, явитесь и прославьте пѣснями брата, великаго бога, златокудраго Феба, который среди славныхъ обитательницъ Дельфъ, по склонамъ двухъ-вершиннаго Парнасса идетъ къ прозрачнымъ водамъ Кастальскаго источника, направляясь къ дельфійскому холму, къ своему оракулу. Молитесь, жители славныхъ, обширныхъ Аѳинъ, живущіе на дѣвственной почвѣ, посвященной воинственной Тритонидѣ; на священныхъ алтаряхъ Ге-

[1]) Затѣмъ слѣдуетъ нѣсколько отрывочныхъ словъ, намекающихъ на помощь Аполлона грекамъ при нападеніи галловъ. Недостающія мѣста надписи на камнѣ, пострадавшемъ отъ времени, дополнены по догадкамъ. По мнѣнію L. Couve (см. Bulletin de correspondance hellénique XVIII, 1894, p. 70 et. suiv.), авторомъ этого гимна былъ Клеохаръ Біонъ аѳинянинъ, о которомъ упоминается въ другихъ дельфійскихъ надписяхъ, какъ о поэтѣ и композиторѣ, а вторѣ прелюдіи пэана и гимна. Кувъ сомнѣвается въ намекѣ на галловъ.

ἐφέπων πάγον. (Ἴθι), κλυτὰ μεγαλόπολις Ἀθθίς, εὐχαιε(ῖσ)ι φερόπλοιο ναίουσα Τριτωνίδος δά(πεδ)ον ἄθραυστον· ἁγίοις δὲ βωμοιοῖσιν Ἀ(φ)αιστος αἰείθε (ι) νέων μῆρα ταούρων· ὁμουοῦ δέ νιν Ἄραψ ἀτμὸς ἐς Ὄλυμπον ἀνακίδν(α)ται· λιγὺ δὲ λωτὸς βρέμων αείόλοιοις (μέ)λεσιν ὠιδαὰν κρέκει, χρυσέα δ'ἀδύθρου(ς κί)θαρις ὕμνοισιν ἀναμέλπεται· ὁ δὲ (θε)ω(ρ)ῶν πρόπας ἐσμὸς Ἀθθίδα λαχ(ών).

фестъ сжигаетъ бедра молодыхъ быковъ и одновременно подымается къ небу благоухающій, черный дымъ; на звонкой флейтѣ раздается, мѣняя мелодію, хвалебная пѣсня, а флейтѣ вторитъ золотая, сладкозвучная лира. Граждане Аѳинъ, собравшіеся здѣсь, молитесь.

Te Deum Laudamus.

Te Deum laudamus: Te Dominum confitemur. Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.

Тебе Бога хвалимъ, Тебе, Господи, исповѣдуемъ, Тебе предвѣчнаго Отца вся земля величаетъ.

Deus creator.

Deus creator omnium, Polique rector, Vestiens Diem decoro lumine, Noctem soporis gratia.

Богъ творецъ всего, правитель неба, одѣвающій день прекраснымъ свѣтомъ, а ночь милостію сна.

Baptizat Augustinum.

Baptizat Augustinum sacerdos Ambrosius ambo statim modulantur Te Deum laudamus.

Священникъ Амвросій крститъ Августина и оба тотчасъ воспѣваютъ: Тебе Бога хвалимъ.

Introitus VIII modi. Пѣснь восхожденія VIII лада.

Ad te levavi animam meam: Deus meus, in te confido non erubescam, neque irrideant me inimici mei: etenim universi qui te expectant non confundentur. Vias tuas, Domine, demonstra mihi: et semitas tuas edoce me.

Къ Тебѣ, Господи, возношу душу мою. Боже мой! на Тебя уповаю, да не постыжусь (вовѣкъ), да не восторжествуютъ надо мною враги мои. Да не постыдятся и всѣ, надѣющіеся на Тебя. Укажи мнѣ, Господи, пути Твои, и научи меня стезямъ Твоимъ [1]).

Sequentia in Die S. Pentecoste. Notker Balbulus.

Sancti Spiritus adsit nobis gratia, Quae corda nostra sibi faciat habitaculum Expulsis inde cunctis viciis spiritalibus.

Секвенція въ день св. Троицы Ноткера Заики.

Да поможетъ намъ благодать Святаго Духа и да водворится она въ нашихъ сердцахъ, изгнавъ оттуда всѣ грѣхи.

„Media Vita". Notker Balbulus.

Media vita in morte sumus: quem quærimus adjutorem nisi te Domine, qui pro peccatis nostris juste irasceris. In te speraverunt patres nostri speraverunt et liberasti eos. Sancte Deus! Ad te clamaverunt patres nostri, clamaverunt, et non sunt confusi. Sancte fortis! Ne despicias nos in tempore senectutis, cum defecerit virtus nostra ne derelinquas nos. Sancte et misericors salvator, amarae morti ne tradas nos.

„Среди жизни" Ноткера Заики.

Среди жизни въ смерти обрѣтаемся: кого иного ищемъ заступникомъ, какъ не Тебя, Господи, Тебя, справедливо гнѣвающагося за грѣхи наши? На Тебя возлагали упованія отцы наши, и Ты освободилъ ихъ. Святый Боже! Къ Тебѣ взывали отцы наши и не смутились духомъ. Святый крѣпкій! Не презри насъ въ старости и въ немощи нашей не оставь насъ. Святый и милосердый Спаситель, не предай насъ въ руки горестной смерти.

Отрывокъ изъ „Omnipotens genitor" Тутило.

Omnipotens genitor Deus omnium creator. Kyrie eleison.

Всемогущій отецъ, Богъ творецъ вселенной. Господи помилуй.

Пѣснь св. Войтеха.

Hospodine pomiluj ny,
Jesu Christe pomiluj ny,
Ty spase wšeho mira
Spasiž ny i uslyš

Господи, помилуй насъ,
Іисусъ Христосъ, помилуй насъ,
Ты, Спаситель всего міра,
Спаси же насъ и услыши,

[1]) Псаломъ 24, 1—4.

Hospodine hlasy našie,
Day nam wšem Hospodine
Zizn a mir w zemi:
Krles, Krles, Krles [1]).

Господи, гласъ нашъ;
Дай намъ всѣмъ, Господи, жизнь
И миръ на землѣ:
Господи помилуй, Господи помилуй,
Господи помилуй.

„Dies irae“

Dies irae, dies illa, solvet sæclum in favilla Teste David cum Sybilla.

„День гнѣва“.

День гнѣва, день жалобы, день, превращающій міръ въ пепелъ, по свидѣтельству Давида и Сивиллъ [2]).

Dictamen.

Quidam pater familias sic filium suum docebat quem habebat, quomodo audite: Mifili tibi primum do consilium quod est sublime: Deum time, qui est dator vite, a quo procedunt omnia, mi fili vita sompnia, fomenta vitiorum, in verbis sis virilitus, nec ullis sis dampnificus dum veneris ad forum. Bene loquaris cunctis mulieribus, pro laude Christi te confer pauperibus bonitatem disciplinam et scientiam thesauriza in animam per carnis abstinentiam.

Наставленіе.

Нѣкій отецъ семейства училъ своего сына такъ: Сынъ мой, даю тебѣ прежде всего высокій совѣтъ: бойся Бога, подателя жизни, отъ котораго все происходитъ. Сынъ мой, избѣгай жизни праздной, источника порока. Будь мужественъ въ словахъ. Избѣгай вреднаго и не причиняй никому зла, когда придешь въ собраніе людей. Говори прилично со всѣми женщинами. Во славу Христа, будь милостивъ къ бѣднымъ, собирай въ душу сокровище науки, добродѣтели и обузданія страстей, воздерживаясь отъ мяса.

Chanson de Coucy

Quant li Rosignol jolis
Chante seur la flor d'Este
Que naist la Rose et le Li
Et la roussèe et vert pré.
Plains de bonne volenté
Chanterai con fins amis,
Mais de tant suis esbahis
Que j'ai si très haut pensé
Qu'a paines est accomplis
Li servirs dont j'ai e(n) gréz [3]).

Пѣсня Куси.

Когда веселый соловей поетъ
на лѣтнемъ цвѣткѣ, когда
цвѣтетъ роза и лилія и
роса опускается на зеленый лугъ,
полный желанія, я стану пѣть,
какъ влюбленный. Одно меня
смущаетъ; я такъ высоко
стремлюсь, что едва ли мое
служеніе отвѣтитъ моему желанію.

Tannhäuser's Busslied.

Es ist hiute eyn wunnichlicher tac
Zu phlege myn der aller dinge walte,
Daz ich myt seldem muze wesen,
Unde ich gebuze myne groze sculde
Wente her mich wol gehelfen mac,
Also daz ich die sele myn behalte,
Das ich vur sunden sy genesen,
Unde daz ich noch irwer gotes hulde.
Nu gebe her mich so steten mut,
Daz ez der lieb vurdiene so,
Daz myr got danken muze,
Daz myr daz ende werde gut,
Und ouch die sele werde vro,
Myn scheiden werde suze,
Daz mich de helle gar vurber,

Покаянная пѣсня Таннгейзера.

Сегодня радостный день: будь милостивъ ко мнѣ тотъ, кто управляетъ всѣмъ; направь мои мысли къ блаженному существованію, чтобы я могъ искупить мой тяжкій грѣхъ. Пусть Господь, могущій помочь, ведетъ меня, чтобы я сохранилъ мою душу, очистился отъ грѣховъ и пріобрѣлъ Божескую милость. Дай, Господи, мнѣ постоянное мужество, чтобы я заслужилъ любовь и Тебя, Господи, благодарилъ, и душа моя возрадовалась, кончина моя была сладкая; чтобы адъ скрылся, помоги мнѣ Пречистая! И устрой такъ, чтобы я былъ причастенъ высшей радости. И если однажды я долженъ умереть, пусть найду тамъ друзей, которые обрадовались

---

[1]) Ср. Národnié zpiewanky čili pisně swětské slowáků w uhrách cak pospolitého lidu tak i wyššich stawů, sebrané od mnohých, w pořádek uwedené, wyswětlenjmi opatřené a wydané od Janes Kollařa. Djl perwy. W Budjně. 1834. Str. 29.

См. тамъ же на стр. 436—437 интересныя примѣчанія къ тексту этого гимна.

[2]) „День предстанетъ въ гнѣвной силѣ, какъ творенью лечь въ могилѣ по Давиду и Сивиллѣ. Пер. Фета. (См. Реквіемъ Моцарта, изд. Юргенсона).

[3]) Текстъ заимствованъ (съ нѣкоторыми исправленіями) изъ книги Fr. M. Böhme, Original-Gesänge von Troubadours und Minnesingern des 12—14 Jahrhunderts, S. 3.

Des helfe myr de reyne.
Und vuge mich des ich da ger,
Daz mich die hoeste vreude sy gemeyne,
Also ich der mage mv vnper,
Daz ich dort vriunde vynde.
Die myner kunfte werden vro,
Daz ich geheynez muge ein,
Selten richez in gesynde [1])

бы моему прибытію, и чтобы я могъ войти въ толпу небожителей.

Im Spiegelton Frauenlobs.

Weil die christen verfolget hart Gallerianus schnöder Art mit allerley Marter wie man thut lesen welcher zu Rom regieren thet und solche weiss straffet verstet diesen Christenfeind umb sein böses wesen der Allerhöchste solche weiss jn ein böse Krankheite.

Такъ какъ Галлеріанусъ, который царствовалъ въ Римѣ, преслѣдовалъ христіанъ жестокимъ образомъ, со всякаго рода мученіями, то такимъ образомъ Всемогущій наказалъ этого врага христіанъ за его злобу жестокою болѣзнью.

Der meisterliche Hort.

Genesis am neun und zwanzigsten uns bericht: wie Iakob floh vor sein Bruder Esau entwicht etc.

Въ 29 главѣ книги Бытія говорится намъ, какъ Іаковъ бѣжалъ отъ своего брата Исава и т. д.

Lied eines Fahrenden.

Ich spring an diesem Ringe des Besten so ich's kann, von hübschen Mägdlein singe, als ich's gelernet han. Ich zog durch ferne Lande, erzählend mancherhande, wie ich die Mägdlein fand [2]).

Пѣсня странствующаго музыканта.

Въ этомъ хороводѣ я пляшу, какъ могу лучше, пою о красивыхъ дѣвушкахъ, какъ тому меня научили. Я прошелъ далекія земли, разсказывая о томъ, какими мнѣ показались дѣвушки.

Lomme armé.

Lomme armé et robinet tu m'as la mort donné, quant tu t'en vas.

Вооруженный человѣкъ.

Снарядился въ походъ Робинэ и, удаляясь, поразилъ меня на смерть.

Литургическая драма: „Три Святые царя".

Pastores.

Infantem vidimus.

Пастухи.

Мы видимъ младенца.

Pueri.

Qui sunt hi, quos stella ducit nos adeuntes, inaudita ferentes?

Мальчики.

Кто эти, обращающіеся къ намъ и сообщающіе неслыханное, которыхъ приводитъ звѣзда.

Magi.

Nos sumus quos cernites reges Tharsis et Arabum et Saba, dona offerentes Christo Regi nato Domino.

Волхвы.

Мы, кого вы видите предъ собой, цари Ѳарса, Аравіи и Савы, приносящіе дары Христу Царю, рожденному Господу.

Pueri.

Ecce puer adest quem quaeritis, jam properate adorare, quia ipse est redemptio mundi.

Мальчики.

Вотъ, здѣсь младенецъ, котораго вы ищите и которому уже торопитесь поклониться, ибо онъ есть искупитель міра.

Magi.

Salve rex saeculorum! suscipe, Rex! aurum, tolle thus, tu vere Deus, mirrham signum sepulturae!

Волхвы.

Здравствуй, царь вѣковъ! Прими, Царь! золото, прими ѳиміамъ, ты истинный Боже, и мирру, символъ погребенія.

Angelus

Impleta sunt omnia, quae prophetice dicta sunt, ne viam remeantes aliam ne delatores tanti regis puniendi eritis.

Ангелъ.

Исполнилось все, предсказанное пророками, да не будете вы, возвращаясь другой дорогой, доносчиками передъ карающимъ царемъ.

Magi.

O regem coeli.

Волхвы.

О Царь небесъ!

[1]) Здѣсь помѣщенъ оригинальный текстъ, а въ нотномъ приложеніи (№ 24), для удобства исполненія, модернизированный. Оригинальный текстъ заимствованъ у Fr. M. Böhme. Originalgesänge von Troubadours und Minnesingern des 12—14 Jahrhunderts, S. 12.

[2]) Текстъ, изъ котораго здѣсь напечатана только первая строфа, нѣсколько измѣненъ, вслѣдствіе своей грубости и двусмысленности (Fr. M. Böhme, Originalgesänge von Troubadours und Minnesingern des 12—14 Jahrhunderts, S. 31).

Chorus.

Te Deum laudamus.

Internuntius.

Delusus es domine, Magi viam redierunt aliam.

Armiger.

Decerne domine vindicare iram tuam, et stricto mucrone querere jube puerum; forte inter occisos occidetur et puer.

Rex.

Incendium meum ruina eorum extinguam indolis eximie pueros fac ense perire.

Ad Prophetas Prophetae venientes odmonent:

Gloriosi et famosi regis festum celebrantes gaudeamus; cujus ortum vitae portum nobis datum praedicantes habeamus.

Chorus.

Gloriosi et f.

Prophetae.

Ecce Regem novam legem dantem orbis circuitum praedicamus, quem futurum regnaturum prophetico ammonitu nuntiamus.

Chorus.

Gloriosi et f.

Prophetae.

Sunt impleta quae Propheta quisque dixit de futuro summo rege impiorum Juadaeorum corda negant regnaturum sua lege.

Chorus.

Gloriosi et f.

Prophetae.

Dilatata jam privata fit regali potestate plebs Judaea et gentiles prius viles convertuntur majestate aetherea.

Chorus.

Gloriosi et f.

Prophetae.

Deum verum Regem Regum confitentes per lavacrum salvabuntur; sed Judei factirei condemnantes sacrum regem damnabuntur.

Chorus.

Gloriosi et f.

Prophetae.

Floruisse et dedisse novum fructum dinoscitur radix Jesse Israeli infideli jam Maria natus scitur (nunc) adesse.

Chorus.

Gloriosi.

Хоръ.

Тебе Бога хвалимъ.

Посредникъ.

Ты обманутъ, повелитель! Волхвы вернулись другой дорогой.

Оруженосецъ.

Прикажи, повелитель, наказать твоимъ гнѣвомъ и повели обнаженнымъ мечемъ искать младенца; быть можетъ, среди убитыхъ будетъ убитъ и младенецъ.

Царь.

Я потушу свой жаръ гибелью ихъ. Прикажи погубить младенцевъ мечемъ.

Пророки, приходя, взываютъ къ пророкамъ:

Возрадуемся, празднуя торжество царя славнаго и знаменитаго; будемъ, предсказывая, считать его рожденіе пристанью жизни, дарованною намъ.

Хоръ.

Возрадуемся и т. д.

Пророки.

Вотъ, мы предвѣщаемъ Царя, дающаго новый законъ, обнимающаго собой весь міръ; возвѣщаемъ пророческимъ предсказаніемъ, что онъ придетъ и воцарится.

Хоръ.

Возрадуемся и т. д.

Пророки.

Исполнилось, что сказалъ каждый пророкъ о будущемъ высочайшемъ царѣ: сердца нечестивыхъ іудеевъ отрицаютъ его, который будетъ царствовать по своему закону.

Хоръ.

Возрадуемся и т. д.

Пророки.

Уже разсѣянъ и лишенъ царской власти народъ іудейскій, и презрѣнные язычники раньше обращаются (въ христіанство) небеснымъ величіемъ.

Хоръ.

Возрадуемся и т. д.

Пророки.

Вѣрующіе въ истиннаго Бога, Царя царей, будутъ спасены купелью; но іудеи, виновные и презирающіе Царя, погибнутъ.

Хоръ.

Возрадуемся и т. д.

Пророки.

Корень Іессеевъ узнается потому, что процвѣлъ и далъ новый плодъ, и рожденный Маріей уже является невѣрному Израилю.

Хоръ.

Возрадуемся.

Проза ослинаго праздника.

Orientis partibus Adventavit Asinus, pulcher et fortissimus, Sarcinis aptissimus. Hez, sir Asnes, Hez.

Съ восточныхъ странъ прибылъ оселъ, прекрасный, весьма сильный и годный для ноши. Ну, господинъ оселъ, ну.

Robin m'aime.

Robin m'aime, Robin m'a, Robin m'a demandée, Si m'aura. Robin m'achata corroie, Et aumonniere de soie, Pourquoi donc ne l'ameroie, al eur i va [1]).

Робинъ меня любитъ, я ему принадлежу. Онъ присватался ко мнѣ, и я стану его. Робинъ мнѣ купилъ поясъ и шелковый кошелекъ, какъ мнѣ не любить его?

Мотетъ Адама де ля Галь.

Mout me fu grief li départir De m'amiéte la jolie au cler vis; Qui est blanche et vermellete, Come rose par dessus lis, Ce m'est avis. Son très douz ris, me fait frémir; Et si oell vair riant languir. Ha Diex! com mar la laissai! Blanchete come flour de lis, quant vous verrai! Dame de valour, Vermelle come rose en mai, Pour vous sui en grant dolour.

Portare.

Очень тяжело мнѣ было разставаться съ моей милой, прекрасной, свѣтлолицой. Она была и румяна, какъ розанъ надъ лиліей. Такъ мнѣ сдастся. Ея нѣжный смѣхъ заставляетъ меня трепетать, и я млѣю отъ ея свѣтлыхъ, улыбающихся глазъ. О Боже! На мое горе я разстаюсь съ ней. Когда увижу я тебя, бѣлая лилія? Благородная дама, румяная, какъ розанъ майскій. По тебѣ я горюю.

Носить.

Текстъ параллельнаго органа.

Nos qui vivimus benedicimus Dominum ex hoc nunc et usque in seculum.

Мы, живущіе, благословляемъ Бога отъ нынѣ и до вѣка.

Текстъ блуждающаго органа.

Te humiles famulis modulis venerando piis...

Мы, смиренные, почитая Тебя благочестивыми, покорными напѣвами...

Текстъ блуждающаго органа Гвидона Аретинскаго.

Venite adoremus.

Придите, поклонимся.

Текстъ Фобурдона:

Alleluja.

Аллилуя.

Древнѣйшій памятникъ дисканта.

Mira lege, miro modo, Deus format hominem. Mire magis hunc reformat; vide mirum ordinem. Reformandi mirus ordo in hoc sonat decacordo.

По дивному закону и чуднымъ образомъ сотворилъ Богъ человѣка. Еще болѣе дивно онъ его преобразовалъ; взгляни на чудесный строй міра. Чудный законъ этого преобразованія звучитъ въ этомъ декахордѣ (десятиструнномъ инструментѣ).

Квадруплъ Перотэна „Viderunt“.

1. Viderunt.
Par pou le cuer ne me parti, Quant à la bele pris congié.
2. Viderunt.
Por peu li cuers ne me parti, Qu'ele me fit donner congiè.
3. Viderunt.
Por peu ne sui departis De cele dont n'aurai congié.
4. Viderunt omnes.

1. Видѣли.
Едва не разорвалось мое сердце, когда я разстался съ моей милой.
2. Видѣли.
Едва не разорвалось мое сердце, когда она меня отвергла.
3. Видѣли.
Едва не удалился я отъ той, съ которой не разстанусь.
4. Видѣли всѣ.

Sumer is icumen

Оригинальный текстъ.

Sumer is icumen in, Lhude sing, Cuccu, Groweth sed, and bloweth med And springth the wde nu. Sing Cuccu! Awe bleteth after lomb Lhouth after calve cu; Bullue sterteth, bucke verteth, Murie sing Cuccu, Cuccu,

Лѣто наступаетъ, громко пой кукушка! Сѣмя произростаетъ, лугъ цвѣтетъ; пускаютъ почки деревья теперь. Пой, кукушка. Овца блеетъ за ягненкомъ, мычитъ корова за теленкомъ. Быкъ прыгаетъ, олень скры-

[1]) Слова „a leur i va“ объясняются Мейерейсомъ, какъ междометіе. Иногда эти слова замѣняются „deure leure va“. См. R. Meienreis, Adam de le Hole's Spiel“ Robin und Marion„ München, 1893, S. 30.

Cuccu. Wel singes thu Cuccu Ne swik thu naver nu.

вается въ зелени; весело пой, кукушка, кукý. кукý. Хорошо поетъ кукушка, не переставай же ты теперь.

Модернизированный текстъ.

Summer is come in, Loud sing Cuckoo! Groweth seed, and bloweth mead And spring'ht the wood now Sing Cuckoo. Ewe bleateth after lamb, Loweth after calf (the) cow. Bullock starteth, buck verteth, Merry sing, Cuckoo Cuckoo! Cuckoo! Well sing'st thou Cuckoo Nor cease thou ever now [1]).

Латинскій текстъ къ „Sumers icumen in".

Perspice Christicola, Que dignatio, Coelicus agricola Pro vitis vitio. Filio Non parcens exposuit Mortis exitio. Qui captivos Semivivos A supplicio Vite donat; Et secum coronat In celi solio.

Воззри, христіанинъ, какой почетъ (для человѣчества); Богъ, за грѣхи своей паствы не пожалѣлъ своего сына и предалъ смерти того, который освободилъ отъ смертной казни полумертвыхъ плѣнниковъ, подарилъ имъ жизнь и, посадивъ ихъ рядомъ съ собой на небесномъ тронѣ, украсилъ ихъ вѣнцомъ.

Рондо Адама де ля Галь.

Tant com je vivrai, N'amerai autrui que vous; Ja n'en partirai.

Пока буду живъ, никого другого любить не стану, кромѣ васъ; никогда не разстанусь съ вами.

Alta Trinita beata.

Alta Trinita beata da noi sempre adorata. Trinita gloriosa unita meravigliosa. Tu sei Manna saporosa E tutt'or desiderosa.

Высокая Троица, блаженная, нами всегда обожаемая. Троица славная, единосущная, чудодѣйственная. Ты, сладкая манна, всегда желанная.

Рондо Jeannot de Leseurel.

A vous douce débonaire ai mon coeur donné ja n'en partiré.

Вамъ я милой и доброй отдалъ свое сердце — никогда не разстанусь съ вами.

Пьеня анонима.

Mais qu'il vous viegne à plaisanche,
Dame, en portez cas de pité,
Donez moi par carité
De ma doulour aléjanche
Car de doulour sui amontens
Et si pores et defetens,
Que de mort sui en doutanche

О, еслибы ты захотѣла пожалѣть (меня), моя милая! Подай, смиловившись, облегченіе моему горю, потому что оно возросло; я такъ жалокъ и обездоленъ, что, того гляди, умру.

Изъ мессы Дюфе.

Kyrie eleison.

Господи помилуй.

„Cent mille ecus" Дюфе.

Cent mille ecus quant ie voeldrai.

Сто тысячъ экю, когда я захочу.

Изъ мессы „Gaudeamus" Жоскина де Пре.

Crhiste eleison.

Христосъ, помилуй насъ.

„Et incarnatus" Жоскина де Пре.

Et incarnatus est de Spiritu sancto Ex Maria virgine homo factus est.

И воплотившагося отъ Духа Свята и Маріи Дѣвы и вочеловѣчшася.

Изъ IV покаяннаго псалма Орландо Лассо.

Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam. Et secundum multitudi-

Помилуй меня, Боже, по великой милости Твоей, и по множеству щедротъ Тво-

[1]) См. W. Chappel, Popular Music of the olden time. Vol. I, p. 24—25.

hem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam. Amplius lava me ab iniquitate mea, et a peccato meo munda me.

ихъ изгладь беззаконія мои. Многократно омой меня отъ беззаконія моего, и отъ грѣха моего очисти меня,
(Псаломъ 50-й, 3—4).

Adoramus Орландо Лассо.

Adoramus te; Christe, et benedicimus tibi, quia per tuam sanctam crucem redemisti mundum. Domine, miserere nobis

Боготворимъ Тебя, Христосъ, и благословляемъ, ибо ты искупилъ міръ твоимъ святымъ крестомъ. Господи, помилуй насъ.

Пѣсня Орландо Лассо.

Sçaistu tu dir l'avé disoit-il Oui disoit-il, di le moy di le moy disoit-il quand bien je diray disoit-il Je dirai comme tu di, disoit-il.

Умѣешъ ли ты прочесть »Богородицу“? говоритъ. «Да»—говоритъ. «Прочти же, прочти»—говоритъ. „Когда я съ толкомъ скажу,— „прочти“ говоритъ. „Я скажу, какъ ты“—говоритъ.

O rosa bella.

O rosa bella dulce amica mea non me lassar morire in cortasia.

О прекрасная роза, сладкая подруга моя, пожалуйста, не оставь меня умереть.

Мотетъ Ѳомы Тэллиса.

Heare the Voyce and Prayer of thy servaunts that they make before thee this Day. That thyne Eyes may be open toward this house night and day ever toward this place, of which thou hast said: may name shall be there, And when thou hear'st have mercy on them.

Услышъ голосъ и молитву твоихъ рабовъ, которые они приносятъ сегодня. Чтобы твои глаза были обращены на этотъ домъ ночью и днемъ, всегда на это мѣсто, о которомъ ты сказалъ: „имя мое будетъ тамъ“, и когда ты услышишь, помилуй ихъ.

Sacred song.

Духовная пѣснь Бёрда.

O Lord, my God, let flesh and blood thy servant not subdue, nor let the world deceive me with its glory most untrue, let not, O Lord, o mighty God, let not thy mortal foe let not the Fiend with all his craft thy servant overthrow; but to resist give fortitude, give patience to endure, give constancy, that always thine I may be firm and sure.

О Господь Богъ мой, не дай плоти и крови покорить твоего раба, не дай свѣту обмануть меня своей ложной славой. О Господи, о всемогущій Боже, не дай Твоему смертному врагу, дьяволу, побѣдить твоего раба лукавствомъ; но дай мнѣ силу противостать, терпѣніе выносить и постоянство, чтобы всегда твоимъ я могъ быть твердымъ и вѣрнымъ.

Мадригалъ Доуланда.

Awake sweat Love! thou art return'd,
My heart, which long in absence mourn'd
Lieves now in perfect joy.
Let love which never absent dies,
Now live for ever in her eyes,
Whence came my first annoy.
Only herself hath seemed fair;
She only J cou'd love
She only drave me to despair
When she unkind did prove.
Depair did make me whisch to die,
That I my griefs might end;
Shy only who did make me fly
My state may now amend.

Проснись, дорогая голубка! Ты вернулась. Сердце мое, долго томившееся въ разлукѣ, теперь живетъ въ полной радости. Пусть любовь, которая никогда не умираетъ въ разлукѣ, живетъ теперь всегда въ глазахъ той, отъ кого начались мои первыя страданья. Только она казалась прекрасной, только ее могъ я любить. Она только довела меня до отчаянія, когда была неблагосклонна. Отчаяніе заставило меня искать смерти, чтобы покончить съ своимъ горемъ. Лишь та, которая обратила меня въ бѣгство, можетъ поправить мое положеніе.

„Singet Gottes Ruhm“.

Singet Gottes Ruhm, Jauchzt dem Gott der Stärke. In dem Heiligthum Rühmet Gottes Kraft, Die uns Segen schaft. Preiset seine Werke.

Пойте хвалу Богу, прославляйте Бога силъ. Во святилищѣ хвалите могущество Божье, дарующее намъ благодать. Прославляйте дѣла Его.

Improperia.

Populе meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? responde mihi. Agios o theos. Agios ischyros. Agios athanatos eleison imas, miserere nobis. Quia eduxi te de terra Aegypti, parasti crucem salvatori tuo. Sanctus Deus. Sanctus fortis, miserere nobis. Ego te potavi aqua salutis de petra, et tu me potasti felle et aceto Ego dedi tibi sceptrum regale, et tu dedisti capiti meo spineam coronam. Ego te exaltavi magna virtute, et tu me suspendisti in patibulo crucis.

Народъ мой, что я сдѣлалъ тебѣ? Или чѣмъ огорчилъ тебя? Отвѣчай мнѣ. Святый Боже, святый крѣпкій, святый безсмертный, помилуй насъ. За то, что вывелъ тебя изъ земли Египетской, ты приготовилъ крестъ Спасителю твоему. Святый Боже, святый крѣпкій, помилуй насъ. Я тебя напоилъ водою спасенья изъ скалы, а ты меня напоилъ желчью и уксусомъ. Я далъ тебѣ скиптръ царственный, а ты возложилъ на главу мою терновый вѣнецъ. Я возвысилъ тебя до великой доблести, а ты пригвоздилъ меня ко кресту. [1])

Изъ мессы, посвященной памяти папы Маркелла, Палестрины.

Hosanna in excelsis.
Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis.

Осанна въ вышнихъ,
Агнецъ Божій, взявшій на себя грѣхи міра, помилуй насъ.

Adoramus te Палестрины.

Adoramus te, Christe, et benedicimus tibi, quia per sanctam crucem tuam redemisti mundum, qui passus es pro nobis. Domine, miserere nobis

Величаемъ Тебя, Христе, и благословляемъ Тебя; Ты святымъ крестомъ своимъ искупилъ міръ; пострадавшій за насъ, Господи, помилуй насъ.

Diffusa est gratia.

Diffusa est gratia in labiis tuis propterea benedixit te Deus in aeternum. Myrrha et gutta et casia a vestimentis tuis ex gradibus eburneis ex quibus te delectaverunt filiae Regum in honore tuo.

Благодать излилась изъ устъ Твоихъ; посему благословилъ Тебя Богъ на вѣки. Всѣ одежды Твои, какъ смирна и алой и касія; изъ чертоговъ слоновой кости увеселяютъ Тебя. Дочери царей между почетными у Тебя. [2])

Christus factus est.

Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem: mortem autem crucis Propter quod et Deus exaltavit illam et dedit illi nomen, quod est super omne nomen.

Христосъ ради насъ былъ покоренъ до своей смерти: даже до смерти на крестѣ, почему и Богъ вознесъ его и далъ ему имя превыше всѣхъ именъ.

„Miserere“ Аллегри.

Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam. Amplius lava me ab iniquitate mea, et a peccato meo munda me. Tibi soli peccavi et malum coram te feci, ut justificeris in sermonibus tuis et vincas, cum judicaris. Cor mundum crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis. Redde mihi laetitiam salutaris tui, et spiritu principali confirma me. Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion, ut aedificentur muri Jerusalem. Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes et holocausta. Tunc imponent super altare tuum vitulos.

Помилуй меня, Боже, по великой милости Твоей. Многократно омой меня отъ бея. законія моего, и отъ грѣха моего очисти мене; Тебѣ, Тебѣ единому согрѣшилъ я и лукавопредъ очами Твоими сдѣлалъ, такъ что Ты праведенъ въ приговорѣ Твоемъ и чистъ въ судѣ Твоемъ. Сердце чистое сотвори мнѣ, Боже, и духъ правый обнови внутри меня. Возврати мнѣ радость спасенія Твоего и духомъ владычественнымъ утверди меня. Облагодѣтельствуй (Господи), по благоволенію Твоему Сіонъ; воздвигни стѣны Іерусалима. Тогда благоугодны будутъ Тебѣ жертвы правды, возношеніе и всесожженіе тогда возложатъ на алтарь Твой тельцовъ. [3])

---

[1]) Ср. Людіе мои, что сотворихъ вамъ, или чимъ стужихъ? слѣпцы ваши просвѣтихъ, прокаженныя очистихъ, мужа суща на одрѣ исправихъ. Людіе мои, что сотворихъ вамъ; или что мнѣ воздасте? за манну желчъ, за воду оцетъ: за еже любити мя, ко кресту мя пригвоздите. Ктому не терплю прочее, призову моя языки, и тіи мя прославятъ со Отцемъ и Духомъ, и азъ имъ дарую животъ вѣчный. (Тріодь постная, Великій пятокъ, утро, антифонъ 12. Изданіе 1879 г. Московской Синодалной типографіи, оборотъ 362 листа).

[2]) Псаломъ 44, 3, 9, 10.

[3]) Ср. 50 псаломъ.

Мадригалъ Луки Маренціо.

Dissi a l'amata mia lucida stella che più d' ogn' altra luce, ed al mio cor adduce fiamme, strali e catene, ch' ogn' hor mi danno pene; deh! morirò, cor miò, si morirò, ma non per mio desio.

Я сказалъ своей возлюбленной звѣздѣ, болѣе яркой, чѣмъ любой свѣтъ, воспламеняющей мое сердце, наносящей ему удары копьемъ и держащей его въ оковахъ: каждый часъ даетъ мнѣ мученья. Увы! я умру, но не по моему желанію.

Мадригалъ Адріана Виллаэрта.

Onde tolse Amor l'oro e di qual vena per far due trecie bionde? e in quali spine colse le rose e in qual piaggia le brine tenere e fresche, e diè lor polso e lena? onde le perle in ch' ei frange e affrena dolci parole, honeste e pellegrine? onde tante bellezze e si divine di quella fronte più che'l ciel serena [1]).

Откуда, изъ какого рудника Амуръ взялъ золото для двухъ русыхъ косъ? Съ какого куста сорвалъ онъ розы и съ какого берега досталъ нѣжный, свѣжій иней, давъ ему жизнь и дыханіе? Откуда досталъ онъ жемчугъ, распространяющій и удерживающій слова, полныя нѣжности, скромности и граціи? Откуда столь божественныя красоты этого лба, болѣе яснаго, чѣмъ небо.

Изъ Мессы Андрея Габріели.

Kyrie eleison.
Christe eleison.

Господи помилуй.
Христосъ помилуй.

Benedictus Дж. Габріели.

Benedictus qui venit in nomine Domini. Osanna in excelsis.

Благословенъ, грядый во имя Господне. Осанна въ вышнихъ.

„Wer hat gemeint".

Wer hat gemeint, dass du, zarte Frau, solst mein so bald vergessen? auf deine wort und güt vertrau, die du mir hast ermessen; findt sich jetzt nit, bin ich berichť, hast anders mir versprochen, das weiss man wol, darum ich sol, es bleibt nit ungerochen, hast anders mir versprochen.

Кто бы подумалъ, что ты, милая женщина, такъ скоро меня позабудешь? Нечего полагаться на твое слово и доброту, которыя ты мнѣ удѣляла. А, вѣдь, я знаю, что ты мнѣ обѣщала иное, это хорошо извѣстно. Поэтому, я хочу отомстить. Не останется это безъ отмѣстки. Ты обѣщала мнѣ иное.

Пѣсня Зенфля.

Wol Kumpt der May mit mancherlei der plümlein zart nach seiner art erquicket das verdorben was durch winters gwalt des frewet sich gantz mannigfalt.

Вотъ наступаетъ май, со многими нѣжными цвѣточками, по своему питаетъ то, что испорчено зимнею стужею, чему рѣшительно всякій радуется.

O Freude über Freud Эккарда.

O Freude über Freud! Da ist sie nun die Zeit Da uns zum Heil und Frommen Der ewig' Gott ist kommen J'ns Fleisch ohn' alle Sünden, Mit uns sich zu verbinden Jungfrau Maria auserkor'n Die hat ihn zu der Welt gobor'n.

О радость радостей, настало время, когда намъ на спасеніе и на благо вѣчный Богъ предсталъ во плоти, безгрѣшный; чтобы соединиться съ нами, Дѣва Маріа избрана— она родила Его миру.

„Ein' feste Burg ist unser Gott".

Ein' feste Burg ist unser Gott, Ein' gute Wehr und Waffen. Er hilft uns frei aus aller Noth, Die uns jetzt hat betrofen. Der alt' böse Feind, Mit Ernst er's jetzt meint; Gross Macht und viel List Sein' Grausam Rüstung ist; Auf Erd'n ist nicht sein's Gleichen.

Mit uns'rer Macht ist Nichts gethan, Wir sind gar bald verloren; Es streit' für uns der rechte Mann, Den Gott selbst hat erkoren.

Нашъ Богъ—крѣпкая защита, могучее оружье. Онъ освобождаетъ насъ отъ всякой напасти, которая теперь насъ постигла. Древній злой врагъ серьезно задумывается теперь, онъ вооруженъ большимъ могуществомъ и хитростью. На землѣ ничто не можетъ съ нимъ сравниться.

Нашей силой мы ничего не можемъ подѣлать, и мы скоро погибнемъ. За насъ воюетъ праведникъ, котораго самъ Богъ

[1]) Это произведеніе находится въ сборникѣ мадригаловъ на слова Петрарки, вышедшемъ въ 1559 г. въ Феррарѣ подъ названіемъ: „Nuova musica". (См. Kiesevetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Leipzig. 1841. S. 20).

Fragst du, wer der ist? Er heisst Jesus Christ,
Der Herr Zebaoth, Und ist kein andrer Gott,
Das Feld muss er behalten.
Und wenn die Welt voll Teufel wär' Und
wollt' uns gar verschlingen, So fürchten wir
uns nicht so sehr, Es soll uns doch gelingen.
Der Fürst dieser Welt, Wie sau'r er sich
stellt, Thut er uns doch nichts; Das macht,
er is gericht't; Ein Wörtlein kann ihn fällen.
Das Wort, sie sollen lassen stahn, Und
kein'n Dank dazu haben! Er ist bei uns wohl
auf dem Plan Mit seinem Geist und Gaben.
Nehmen sie den Leib, Gut, Ehr', Kind und
Weib: Lass fahren dahin! Sie haben's kein'n
Gewinn; das Reich muss uns doch bleiben.

избралъ. Если ты спросишь, кто онъ? Его зовутъ Іисусъ Христосъ, Господь Саваоѳъ, и нѣтъ иного Бога, за нимъ должна остаться побѣда. И если бы міръ былъ наполненъ дьяволами, и они захотѣли бы насъ проглотить, то мы не очень испугаемся, намъ удастся справиться. Князь міра сего, какъ бы онъ ни старался, ничего не подѣлаетъ. Причиною тому то, что онъ осужденъ. Одно словечко его повергнетъ. Вы должны держаться за это слово и безъ всякой благодарности [1]). Оно въ нашемъ распоряженіи со своимъ духомъ и благодатью. Возьмите тѣло, добро, честь, дѣтей и женъ—не пекитесь о нихъ—отъ нихъ никакой выгоды. Царство небесное пусть пребудетъ для насъ.

Es ist ein ros' entsprungen.

Es ist ein ros' entsprungen aus einer wurzel zart, als uns die alten sungen aus Jesse kam die art, und hat ein blümlein bracht, mitten im kalten winter wol zu der halben nacht.

Das Röslein das ich meine, davon Jesaias sagt, hat uns gebrach alleine Marie, die reine Magd: nach Gottes ew'gem Rath hat sie ein Kind geboren wohl zu der halben Nacht.

Выросъ розовый кустъ изъ нѣжнаго корня, какъ намъ пѣли древніе, эта роза изъ рода Іессея, и расцвѣлъ цвѣтокъ въ полночь, посреди холодной зимы.

Розовый кустикъ, о кототоромъ я думаю, по словамъ Исаіи, принесла намъ Маріа, чистая Дѣва! По предвѣчному рѣшенію Бога, она родила сына въ полночь.

Canzone nell opera „Euridice" di Jacopo Peri.

Gioite al canto mio, selve frondose, Gioite amati colli, e d'ogn' intorno Eco rimbombi dalle valli ascose; Risorto é il mio bel Sol di raggi adorno, E co' begli occhi, onde fa scorno a Delo Raddoppia fuoco all' alme, e luce al giorno, E fa servi d'Amor la terra e' l cielo.

Канцона изъ оперы „Эвридика" Джаконо Пери.

Радуйтесь моему пѣнію, густолиственные лѣса, любезные холмы, и пусть все окрестное эхо звучитъ въ пустынныхъ долинахъ: мое прекрасное солнце взошло украшенное лучами, пристыжая Делосъ своими прекрасными глазами, удваивая огонь въ душѣ и свѣтъ дня и подчиняя любви и землю, и небо.

Reppresentazione di anima e di corpo. Пренія души и тѣла.

Il tempo fugge, la vita si distrugge e già mi par sentire l'ultima tromba e dire: Uscite dalla fossa ceneri sparse ed ossa; sorgete anime ancora, prendete i corpi hor hora! Venite a dir il vero: se fù meglior pensiero, servire al mondo vano o al Rè del ciel soprano Si che ciascun intenda, apra gli occhi e comprenda, che questa vita e un vento, che vola in un momento, hoggi vien fore, doman si more, hoggi n' appare doman dispare. Faccia dunque ognun prova, mentre il tempo li giova, lasciar quant'è nel mondo, quantunque in se giocondo, et opri con la man, opri col core: perche del ben oprar frutto è l'honore.

Время бѣжитъ, жизнь проходитъ, и уже мнѣ слышится послѣдняя труба, которая говоритъ: выходите изъ гроба, разсыпанный прахъ и кости, выходите снова души, облекитесь тотчасъ въ тѣла. Придите и скажите правду, какая лучше мысль: служить ли мірской суетѣ или Царю Небесному. Да услышитъ каждый, откроетъ глаза и поймѣтъ, что эта жизнь есть дуновенье, улетающее во мгновенье. Сегодня она раждается завтра умираетъ, сегодня она появляется, завтра исчезаетъ, Пусть каждый, пока есть время, попробуетъ бросить все мірское со всѣми его утѣхами и поработать рукой и сердцемъ, потому что плодъ трудовъ праведныхъ есть честь.

Lamento d'Arianna de Claudio Monteverde.

Lasciatemi morire, E che volete che mi conforte in cosi dura sorte, in cosi gran martire. Lasciatemi morire.

Плачъ Аріадны Клавдія Монтеверде.

Оставьте меня умереть. Что, по вашему, меня утѣшитъ въ столь жестокой судьбѣ, въ столь сильномъ мученіи. Оставте меня умереть.

[1]) т. е. безъ всякихъ хлопотъ, безъ домогательства.

Речитативъ изъ ораторіи Кариссими „Jephte“.

Filia.

Plorate, plorate colles, dolete, dolete, montes, et in afflictione cordis mei ululate.

Дочь.

Плачьте, плачьте, холмы, скорбите, скорбите горы и, принимая участіе въ горѣ моего сердца, рыдайте.

Echo.

Ululate.

Эхо.

Рыдайте.

Cantata di Giacomo Carissimi.

Vittoria mio core! Non lagrimar più, E sciolta d'Amore la servitù! Gia l'empia a tuoi danni Fra stuolo di sguardi, Con vezzi bugiardi Dispose gl'inganni; Le frode, gli affanni Non hanno più loco, Del crudo suo foco, E spento l'ardore! Vittoria mio core! Non lagrimar più! E sciolta d'Amore la servitù! Da luci ridenti Non esce più strale, Ch piaga mortale Nel petto m'aventi: Nel uole ne'tormenti Jo più non mi sfaccio, E rotto ogni laccio. Sparito il timore! Vittoria mio core! Non lagrimar più, E sciolta d' Amore la servitù.

Кантата Джакомо Кариссими.

Побѣда, мое сердце! не плачь болѣе. Ты освободилось отъ рабства любви. Жестокая для твоей погибели обманывала тебя своими взглядами и лживыми ласками. Но ея хитрости, ея мученія болѣе не имѣютъ на тебя вліянія: жаръ угасъ. Побѣда, мое сердце! Не плачъ болѣе. Смѣющіеся глаза не бросаютъ болѣе своихъ стрѣлъ, причиняющихъ смертельную рану. Я уже болѣе не изнываю отъ жалобы и мученій; всѣ оковы разбиты, страхъ исчезъ! Побѣда, мое сердце! Не плачь болѣе. Рабство любви уничтожено.

Изъ „Stabat mater“ Астори.

Stabat Mater dolorosa juxta crucem lacrimosa, dum pendebat filius, cujus animam gementem, contristantem et dolentem, pertransivit gladius.

Печальная и въ слезахъ, стояла Матерь Божія у креста, на которомъ висѣлъ ея сынъ. И скорбная, тоскующая душа Ея была поражена мечемъ. [1])

Арія изъ оперы „La Rosaura“ А. Скарлятти.

Langue, geme, quest' anima, amante, se non gode il tuo volto adoto. Come in traccia di fiume distante, geme e langue un cervo assetato.

Эта любящая душа чахнетъ и вздыхаетъ, если не наслаждается, смотря на твое обожаемое лицо, подобно статному оленю, вздыхающему по далекой рѣкѣ.

Aria A. Скарлятти.

Se tu della mia morte a questa destra forte la gloria non vuoi dar, dalla a' tuoi lumi, e il dardo del tuo sguardo sia quello che m' uccida e mi consumi.

Если ты не хочешь дать славы моей смерти этой сильной десницѣ, дай ее своимъ лучамъ, и пусть остріе твоего взгляда меня убьетъ и уничтожитъ.

Изъ „Страстей Господнихъ“ Г. Шютца

Evangelist.

Und um die sechste Stunde ward eine Finsterniss über das ganze Land bis zu der neunten Stunde, und um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprach:

Jesus

Ely, Ely, lama asabthani.

Evangelist

Das ist: Mein Gott, mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Etliche aber, da sie das höreten, sprachen sie:

Chor

Siehe, er rufet den Elias.

Евангелистъ.

Отъ шестаго же часа тьма была по всей землѣ до часа девятаго. А около девятаго часа возопилъ Іисусъ громкимъ голосомъ:

Іисусъ.

Или, Или! ламà савахѳани?

Евангелистъ.

То есть: Боже мой, Боже мой! Для чего Ты меня оставилъ? Нѣкоторые изъ стоявшихъ тамъ, слыша это, говорили:

Хоръ

Илію зоветъ Онъ.

[1]) Мать скорбящая въ горѣ стояла и въ слезахъ на крестъ взирала, на которомъ Сынъ страдалъ, Сердце полное волненья, воздыханья и томленья, будто мечъ Ей грудь пронзилъ. (Пер. Фета. См. Гимнъ Россини “Мать скорбящая„ изд. Юргенсона.)

Evangelist.

Und bald lief einer hin und nahm einen Schwamm, und füllet ihn mit Essig, und stecket' ihn auf ein Rohr und tränket' ihn. Die andern aber sprachen:

Chor.

Halt, lasst sehen, ob Elias komme und ihm helfe.

Evangelist.

Da nun Jesus den Essig genommen hatte sprach er:

Jesus.

Es ist vollbracht.

Evangelist.

Und neiget' das Haupt und verschied. Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss von oben an bis unten aus, und die Erde erbebete und die Felsen zerrissen, und die Gräber thaten sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen, die da schliefen, und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung, und kamen in die heilige Stadt und erschienen Vielen. Aber der Hauptmann, der dabei stund, da er sahd, was da geschah, pries er Gott und sprach:

Hauptmann.

Wahrlich dieser Mensch ist Gottes Sohn gewesen.

Schlusschor,

Ehre sei dir, Christe, der du littest Noth an dem Stamm des Kreuzes für uns den bittern Tod, und herrschest mit dem Vater dort in Ewigkeit. Hilf uns armen Sündern zu der Seligkeit. Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.

Евангелистъ.

И тотчасъ побѣжалъ одинъ изъ нихъ, взялъ губку, наполнилъ уксусомъ, и, наложивъ на трость, давалъ Ему пить. А другіе говорили:

Хоръ.

Постой, посмотримъ, прійдетъ ли Илія спасти его.

Евангелистъ.

Когда же Іисусъ вкусилъ уксуса, сказалъ:

Іисусъ.

Совершилось!

Евангелистъ.

И преклонивъ главу, предалъ духъ. И вотъ, завѣса въ храмѣ раздралась на двое, сверху до низу; и земля потряслась; и камни разсѣлись; И гробы отверзлись; и многія тѣла усопшихъ святыхъ воскресли; И вышедши изъ гробовъ по воскресеніи Его, вошли во святый градъ, и явились многимъ. Сотникъ же, стоявшій напротивъ, видѣвъ происходившее, прославилъ Бога и сказалъ:

Сотникъ.

Истинно человѣкъ сей былъ Сынъ Божій.

Заключительный хоръ.

Слава Тебѣ, Христосъ, за то, что ты пострадалъ и умеръ горькой смертью на крестѣ за насъ и царствуешь съ Отцемъ тамъ во вѣки вѣковъ. Помоги намъ, бѣднымъ грѣшникамъ, достигнуть блаженства. Господи помилуй, Христосъ помилуй, Господи помилуй.

Пятое Главка. Chant pour Glaucus.

C'est donc Junon.

Такъ это Юнона.

Mais, que me sert Tethys ceste escaille nouvelle, que je suis d'un pecheur en dieu marin formé? je voudrois n'estre dieu et de Scylle estre aymé pour ne bruler en vain d'une flamme cruelle.

Tethys.

L'arc d'amour est victorieux contre les hommes et les dieux, et de ses traits la blessure à chacun qui la reçoit apporte un mal commun.

Но на что мнѣ Ѳетида, эта новая чешуя, мнѣ, превращенному изъ рыбака въ морского бога. Я желалъ бы не быть богомъ, но быть любимымъ Сциллою, чтобы не горѣть напрасно жестокимъ пламенемъ.

Ѳетида.

Лукъ любви побѣждаетъ людей и боговъ. Рана отъ его стрѣлъ причиняетъ общее зло каждому, кто ее получаетъ.

Хоръ пастуховъ и пастушекъ изъ „Армиды" Люлли.

Ah! quelle erreur! quel folie! De ne pas jouir de la vie! c'est aux jeux c'est aux amours qu'il faut donner les beaux jours.

Armide Jean Baptiste Lully.

Scène V.

Armide. (tenant un dard à la main).

Enfin, il est en ma puissance
Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur.

Ахъ! какое заблужденіе! какая глупость! Не пользоваться жизнью. Прекрасные дни нужно посвящать играмъ и любви.

Армида Люлли.

Сцена V.

Армида (съ копьемъ въ рукѣ).

Наконецъ онъ въ моей власти этотъ страшный врагъ, этотъ гордый побѣдитель.

La charme du sommeil le livre à ma vengeance; je vais percer son invincible coeur.

Par lui tous mes captifs sont sortis d'esclavage; qu'il eprouve toute ma rage. Quel trouble me saisit? qui me fait hésiter?

Qu'est ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire? Frappons! Ciel! qui peut m'arrêter? Achevons.... je frémis! vengeons-nous.... je soupire! Est-ce ainsi-que je dois me venger aujourd'hui! Ma colère s'éteint, quand j'approche de lui. Plus je le voi, plus ma vengeance est vaine; mon bras tremblant se refuse à la haine. Ah! quelle cruauté de lui ravir le jour! A ce jeune héros tout cède sur la terre. Qui croirait qu'il fut né seulement pour la guerre? Il semble être fait pour l'amour. Ne puis-je me venger à moins qu'il ne périsse? Hé! ne suffit-il pas que l'amour le punisse? Puisqu'il n'a pu trouver mes yeux assez charmants, qu'il m'aime au moins par mes enchantements, que, s'il se peut, je le haïsse

Venez, venez seconder mes désirs, démons, transformez-vous en d'aimables zéphirs. Je cède à ce vainqueur, la pitié me surmonte, cachez ma foiblesse et ma honte dans les plus reculés déserts, volez, volez conduisez nous au bout de l'univers.

Очарованіе сна предаетъ его моей мести; я пронжу его непобѣдимое сердце.

Имъ освобождены отъ рабства всѣ мои узники; пусть узнаетъ всю мою ярость. Что за смятеніе овладѣло мною? Кто заставляетъ меня колебаться? Что означаетъ эта жалость къ нему? Поразимъ! Небо! Кто можетъ меня остановить? Свершимъ.... Я дрожу! Мщеніе.... Я вздыхаю! Такъ-ли я должна мстить сегодня! Его близость тушитъ мою ярость. При его видѣ напрасна моя месть; моя трепетная рука отказывается отъ дѣла ненависти. Какая жестокость-похитить его жизнь. Этому молодому герою все уступаетъ на землѣ. Кто повѣритъ, что онъ рожденъ лишь для войны. Онъ кажется созданнымъ для любви. Нельзя-ли отомстить, не погубивъ его? Ахъ! Не достаточно-ли, чтобы любовь его наказала. Если онъ не нашелъ моихъ глазъ достаточно прекрасными, пусть полюбитъ меня моими заклинаніями. Если-бъ возможно было его возненавидѣть.

Прійдите, прійдите споспѣшествовать моимъ желаніямъ, демоны, преобразитесь въ милыхъ зефировъ. Я уступаю этому побѣдителю; состраданіе овладѣваетъ мною. Скройте мою слабость и позоръ въ отдаленнѣйшей пустыни. Летите, летите, ведите насъ на край свѣта.

Изъ „Тимона Аѳинскаго“ Пёрселя.

George. One of Cupid's followers.

The cares of lovers, their alarms, Their sighs and tears have powerful charms. And if so sweet their torments is, ye Gods, how ravishing the bliss! So soft, so gentle is their pain, 'Tis even a pleasure to complain.

Георгъ. Одинъ изъ свиты Купидона.

Волненія влюбленныхъ, ихъ тревоги, вздохи и слезы полны могущественныхъ очарованій; и если такъ сладко мученіе, то, о боги, какъ восхитительно счастіе! Ихъ страданіе такъ нѣжно, такъ сладко, что ему пріятно даже сочувствовать.

Алфавитный списокъ собственныхъ именъ и музыкальныхъ терминовъ.

А.

Аронъ (Пьетро) стр. 79.
Августинъ Блаженный, стр. 27, 32, 33. 41.
Автентическій ладъ, стр. 33.
Адальбертъ (св. Войтеха), стр. 37, 44.
Адамъ де ла Галь, стр. 46, 55, 56, 58,61, 64.
Адлеръ (Гвидо), стр. 67.
Аллегри Грегоріо, стр. 84, 85..
Альме, стр. 16.
Амбросъ (Ambros), стр. 11, 12, 15, 19, 20, 21. 22. 25, 34, 36, 37, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 57, 58, 60, 65, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80,81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 100, 102, 105, 108, 114, 116, 120, 124, 125, 126.
Амвросій Миланскій, стр. 27, 31, 32, 41.
Аміо, стр. 13, 14, 19.
Анеріо, стр. 84.
Аппиуччіа, стр. 98.
Антифонарій, стр. 39, 41.
Антифонія, стр. 59.
Аріа da capo, стр 108.
Аргулъ (двойная флейта), стр. 17.
Аристотель, стр. 42.
Аркилеи (Викторія), стр. 105.
Арнольдъ (Фридрихъ), стр. 94, 123.
Арнольдъ Ю., стр. 41, 43.
Артузи, стр. 97, 108.
Архангельскій А. стр. 86.
Асторга, стр. 99, 108.
Аѳанасій Великій, стр. 29.

Б.

Бакеръ (Th. Baker), стр. 3, 9, 12, 20.
Балларъ, стр. 101.
Бальтазирини, стр. 101.
Барнфильдъ, стр. 80.
Барчъ, (Bartsch) стр. 49.
Бассани, стр. 115, 116.
Баттё, стр. 102, 109.
Бахъ І. С., стр. 76, 99, 100, 101, 109, 113, 114, 116 117, 118, 121, 125, 126, 128.
Бахъ Фридеманъ, стр. 121.
Бахъ Эммануилъ, стр. 121.
Безсоновъ, стр. 31, 39, 40.
Бёкъ, (Bockh), стр. 25. 26, 42.
Беллерманъ (Bellermann), стр. 25, 40. 71.
Бёме, стр. 46, 48, 50.
Бёмъ, стр. 119.
Беневоли Ораціо, стр. 87.
Бенъ Джонсонъ, стр. 103.
Бёрдъ, стр. 78, 80, 119, 120, 126.
Берліозъ, стр, 38.
Бёрней, стр. 46, 49, 62, 70, 71, 78, 80, 94, 97, 101, 102, 103, 104, 106, 108, 109, 110, 111.
Бетховенъ, стр 16. 67, 128.
Биншуа, стр 77.
Біанкини (Bianchini), стр. 20.
Блаве (Blavet), стр. 13.
Бланъ (Paulin Blanc), стр. 45.
Влуждающій органъ, стр. 59.
Боковое, косвенное голосоведеніе, стр. 59.
Боліё, (Beaulieu) стр. 101.
Больте, стр. 110.
Борнеманъ, стр. 26.
Брокгаузъ и Ефронъ, стр. 16.
Брумель, стр. 88.
Букстехуде, стр. 117, 118, 119, 120, 125, 126.
Буличъ С. К., стр. 22.
Бурго-Дюкудрэ стр. 22, 25, 43, 114, 124.
Бюнуа, стр. 77.

В

Вагензейль, стр. 50.
Вагнеръ Рихардъ, стр. 47, 50, 107, 109.
Ваддингъ, стр. 45.
Важонъ, стр. 45.
Вазилевски, стр. 112, 113, 114, 115, 116, 122, 223, 124.
Вальтеръ І., стр. 92, 94, 100.
Варьяціи, стр. 120, 125.
Варѳоломей пизанскій, стр. 45.
Василій Великій, стр. 29, 40.
Веберъ, стр. 19.
Векерленъ (Wekerlin), стр. 14, 19, 56, 58, 64, 65, 71.
Векки (Ораціо), стр. 105.
Вессели Карлъ, стр. 22, 26.
Вестфаль (Westphal), стр. 23, 25, 26, 41, 42.
Вейтцманъ, стр. 126.
Вейль, стр. 23, 26.
Видманъ, стр. 81.
Виллаэртъ, стр. 85, 88, 90, 114, 124.
Виллото (Villoteau), стр. 7, 8, 10, 12, 15, 18, 19, 20.
Вильгельмъ изъ Пуатье, стр. 46.
Вина, (инструментъ), стр. 19.
Винтерфельдъ, стр. 75, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 122, 123, 124.
Витри, стр. 67.
Віадана, стр. 105.
Віолле-ле-Дюкъ (Viollet le Duc), стр. 4.
Вознесенскій И.. стр. 28, 29, 31, 39, 40, 41.
Вольфрамъ, стр. 47.
Вольфъ, стр. 20.
Вопеліусъ, стр. 100.
Вульпіусъ (Мельхіоръ), стр. 100.

Г.

Габріели Андрей стр 78, 80, 88, 89, 92, 114, 122, 123, 124.
Габріели Джованни стр. 78, 80, 89, 100, 114, 115, 116, 124,
Гагенъ, стр. 47, 50, 92.
Гандольфи, стр. 45.
Галаганъ, Гр. П. стр. 57.
Галилей, Винченцо стр. 22, 96.
Галлусъ, Яковъ стр. 36, 44, 64, 74.

Гальяно, стр. 106.
Гаммерлинъ, стр. 45.
Гарландъ, стр. 62, 70.
Гармонiи, стр. 41, 42.
Гаукинсъ, (Hawkins) стр. 62, 70, 78, 80, 85, 94, 110.
Гафоръ, стр. 69.
Гайднъ, стр. 115, 118, 128.
Гвиди, стр. 97.
Гвидонъ Аретинскiй стр. 60, 67.
Гевартъ, стр. 25, 43, 97, 99, 106, 107.
Гельмгольцъ, стр. 12, 20.
Гендель, стр. 67, 74, 99, 100, 101, 104, 109, 111, 118, 124, 128.
Гербертъ, стр. 66, 67. 108.
Гервинусъ, стр. 49, 50.
Гермесдорфъ стр. 67.
Гёте, стр. 107.
Гейнихенъ, стр. 99, 108.
Гиполидiйскiй ладъ, стр. 40, 41.
Гипомиксолидiйскiй (ипомиксолидiйскiй ладъ) стр. 40, 41.
Гипофригiйскiй ладъ, стр. 40, 41.
Гласы, стр. 40, 41.
Глукъ, стр. 102, 109, 128.
Гомбертъ, стр. 75.
Гомофонiя, стр. 12. 59. 96.
Гонзъ Луп, стр. 69.
Градуалэ (Graduale), стр. 43.
Грант-Алленъ, (Grant Allen) стр. 4.
Григоріанская тональность, стр. 33, 26.
Григоріанское пѣніе, стр. 41.
Григорій Двоесловъ, стр. 27, 33, 39, 41, 45.
Гриммъ I., стр. 50.
Гроу, стр. 62, 67, 106, 107, 108, 110, 111. 100.
Гукбальдъ, стр. 59, 66.

Д.

Давидъ, стр. 16.
Дальбергъ, стр. 19.
Двойной контрапунктъ, стр. 62.
Де-ля-Бордъ, стр. 16.
Дёнстэбль, стр. 77.
Джонсъ (Jones), стр. 19.
Дискантъ стр. 61.
Діафонiя, стр. 59.
Діонисій, стр. 22.
Доммеръ. стр. 80, 93, 94, 95, 107, 109, 111.
Дорiйская гармонiя; стр. 42.
Дорiйскiй ладъ, стр. 27, 40, 41.
Дауландъ, стр. 79, 80.
Дубль, стр. 61.
Дурандусъ, стр. 34, 43.
Дэнъ, стр. 73.
Дюфе, стр. 65, 72, 73, 75, 77.

Ж.

Жаннекэнъ, стр. 75, 122.
Жонглеры, стр. 49.
Жоскинъ-де Пре стр. 73. 75, 76, 96.

З.

Задержанiе. стр. 71.
Занетти, стр. 108.
Звонаръ, (Zvonar) стр. 37.
Зенфль, стр. 91, 92.
Зибольдъ, стр. 19.
Зиммель, стр. 5, 11, 12, 19, 20, 50.
Знаменный роспѣвъ, 27, 28, 29—31. стр. 40.
Зульцеръ, стр. 18, 20.

И.

Имитацiя, стр. 61, 67, 69.
Инодорiйскiй ладъ, стр. 27.
Иполидiйскiй ладъ, стр. 27, 40, 41.
Ипомиксолидiйскiй ладъ, стр. 27, 40.
Ипофригiйскiй ладъ, стр. 27, 40, 41.
Исаакъ, стр. 61, 93, 94.

I.

Іаковъ, (апостолъ) стр. 39.
Іоаннъ Богословъ, стр. 39.
Іоаннъ Дамаскинъ, стр. 27, 39.
Іоаннъ, XXII (папа) стр. 66.
Іоаннъ, Флорентiйскiй стр. 65.
Іоахимъ, стр. 124.
Іонiйская гармонiя. стр. 42.

К.

Кавальери, (Эмiліо) стр. 97, 98, 106, 107, 108.
Каде (Otto Kade) стр. 90, 91, 93, 94, 95, 10.
Каденцiя, стр. 71.
Кальвизiусъ, стр. 94.
Канонъ. стр. 61, 67, 69.
Кантусъ фирмусъ (Cantus firmus) стр. 77.
Канцона, стр. 114.
Каппели, стр. 65.
Кариссими, стр. 86, 97, 98, 99, 107.
Каронъ, стр. 77.
Карповъ, проф. стр. 26, 42.
Карръеръ, стр. 43, 46, 49.
Картеччiа, стр. 96.
Катавасiя, стр. 30.
Кателани, стр 107.
Каччини, стр. 96, 110, 106.
Квадрупль, стр. 61.
Кентъ-Кенъ, стр. 6, 7, 8, 12.
Кизеветтеръ, стр. 65, 66, 72, 75, 88, 90, 96, 105, 106.
Кинъ, (инструментъ) стр. 19.
Кипрiанъ Рорскiй, стр. 88.
Кирхеръ, (Kircher) стр. 22, 25, 107.
Клеманъ, (F. Clement) стр. 57, 75.
Коммеръ, стр. 75, 114, 117, 125.
Кондакарное пѣніе, стр. 27.
Корелли, стр. 104, 24.
Корси. стр. 106.
Коттонъ, (Jean Cotton) стр. 67.
Краусъ, А. стр. 19.
Кребiель, стр. 19.
Кризандеръ, стр. 94, 99, 100, 101, 104, 106, 107, 109, 110, 111.
Крузiусъ, стр. 22, 23, 25.
Куси, (Chatelain de Coucy) стр. 46, 49.
Куэсемакеръ. стр. 25, 39, 43, 46, 49, 51, 52, 56, 57, 58. 59, 60, 62, 63, 64, 66, 67. 68, 69, 70, 71, 77, 80.
Кюи, Ц. стр. 67, 125, 126.

Л.

Лабордъ, стр. 49, 55.
Ламбильотъ, (Lambillotte) стр. 34, 37, 41, 43, 45.
Лангхансъ, (Langhans) стр. 40, 43, 50, 58, 101, 105, 107, 108, 109, 111.

Ланди, стр. 67.
Ландино, Франческо стр. 30, 65.
Ланьеръ, (Никола) стр. 103.
Лармандъ, (A. Larmand стр. 14.
Ларте, стр. 5.
Лассо, (Орландо), стр. 113.
Лёббокъ, (Lubbock) стр. 11, 12.
Лекюрель: стр. 64.
Лидійская гармонія стр. 42.
Лидійскій ладъ, стр. 27, 40, 41.
Листъ, стр. 30.
Литль, (Little) стр. 25.
Лотти, стр. 90, 118.
Лотце, (Lotze) стр. 4.
Лукрецій, стр 3.
Лэнъ, (Lane) стр. 16, 17, 20.
Любке, стр. 76.
Люлли, стр. 100, 101, 102, 103, 104, 108, 109.
Лютеръ, стр. 44, 73, 92, 95, 100.

М.

Маколей, стр. 110.
Макфарренъ, стр. 63.
Манцинъ (Ѳома), стр. 100.
Маренціо Лука, стр. 79, 85.
Маркеллъ II, стр. 82, 86.
Марксонъ (Marksohn), стр. 20.
Маттесонъ, стр. 107, 123, 126.
Матѳей (евангелистъ), стр. 39.
Машю (G. Machault), 64, стр. 65.
Майеръ, (I. Maier) стр. 79.
Медеръ, стр. 99.
Мезомедъ, стр. 22.
Мендельсонъ, стр. 22, 25, 84.
Менестрели, стр. 49.
Менетріе, стр. 105.
Меруло Клавдій, стр. 92, 113, 114, 123.
Мейенрейсъ, стр. 58.
Мейербееръ, стр, 95.
Миксолидійскій ладъ, стр. 27, 40, 41.
Михайловскій В., стр. 40.
Мишель, стр. 49.
Моне, стр. 57.
Монтеверде, стр. 106, 107, 108, 128.
Монферратто, стр. 108.
Морлей, стр. 79.
Мотетъ, стр. 63.
Моцартъ, В. стр. 84, 118, 128.
Моцартъ Леопольдъ, стр. 67.
Мюлихъ Гансъ, стр. 76.
Мюллеръ Гансъ, стр. 66.

Н.

Нанини, стр. 81, 83.
Науманъ, стр. 16, 18. 19, 20, 36, 44, 61, 69, 74, 76, 105.
Наумбургъ, стр. 18, 20.
Нери (св. Филиппъ), стр. 98, 107.
Ней, стр. 58.
Низаръ, стр. 46.
Ноткеръ Заика, стр. 35, 36, 43, 44.

О.

Одингтонъ, стр. 64.
Озіандеръ, стр. 92.
Окегемъ, (Окенгеймъ) стр. 73, 75, 77, 112, 122.
Октохордъ, стр. 28.
Опитцъ, стр. 100.
Органный пунктъ, стр. 17.
Органъ, стр. 59.
Орландо Лассо, стр. 73, 74, 76, 83, 92.
Ортигъ (D'ortigue), стр. 41.

П.

Павелъ (апостолъ), стр. 39.
Палестрина, стр. 34, 67, 73, 74, 81, 82, 83, 86, 89, 90, 96.
Параллельный органъ, стр. 59.
Партита, стр. 120, 125.
Пассакальо, стр, 118, 119.
Пахельбель, стр. 117, 118, 125.
Пауль Оскаръ, стр. 66.
Пауманъ, стр. 113, 123.
Пауэръ, стр. 120.
Пентахордъ, стр. 28
Переченье, стр. 122.
Пери, стр. 105, 106, 110, 128.
Пернъ, стр. 49.
Пёрсель, стр. 100, 102, 103, 104, 110, 111, 119, 120, 126, 128.
Петровъ Н., стр. 57.
Петръ В. И., стр. 22.
Пиле (Pilet), стр. 12.
Пиндаръ, стр. 22.
Перотэнъ, (Perotin) стр. 61, 69.
Плагальный ладъ, стр. 33, 41.
Платонъ, стр. 3, 26, 41.
Плутархъ, стр. 42.
Пневма, стр. 34.
Полифонія, стр. 9, 12.
Потуловъ, стр. 39, 40.
Преторіусъ стр. 92, 93, 94, 123, 124.
Проске, стр. 67, 74, 76, 83, 89, 90
Просницъ (A. Prosniz) стр. 50.
Противуположное голосоведеніе стр. 59.
Противусложеніе, стр. 124
Прямое голосоведеніе, стр. 59.
Пушманъ, стр. 50.

Р.

Разумовскій, Д. стр. 27, 28, 29, 39, 40, 41.
Рамо, стр. 13.
Ранке, стр. 82, 86.
Ребабъ, стр. 17.
Регисъ, стр. 77.
Рейнахъ, (Reinach) стр. 23, 24, 26.
Рейсманъ, стр. 50, 61, 67, 126.
Ридель, стр. 100, 101, 109.
Рикорди, стр. 83.
Риль, стр. 107, 99.
Риманъ, стр. 43, 67, 80, 92, 107. 108. 109, 123, 126.
Римбо, (Rimbault), стр. 70.
Риннуччини, стр. 97, 100, 106, 110.
Ричеркаръ, стр. 123.
Ріо, стр. 19.
Рондо, стр. 64, 120.
Роспѣвъ, стр. 27, 39.
Рохлицъ, стр. 73, 75, 84, 108.
Рубинштейнъ, А. Г. стр. 120, 125, 126.
Руссо, Ж. Ж. стр. 109, 124.
Рюэлль, стр. 26.
Ряжскій, А. стр. 30, 40.

С.

Салмонъ, стр. 101.
Секвенція, стр. 35, 44.
Сейкиль, стр. 22.
Синфонія, (Sinfonia) стр. 108.
Скарлятти, Александръ стр. 76, 99, 104, 108, 128.
Скворцовъ, стр. 42.
Скрытыя Квинты, стр. 123.
Сокальскій, стр. 12.
Сократъ, стр. 42.
Соловьевъ, Д. стр. 40.
Соната (Suonata) стр. 121, 122, 124.
Соната камерная стр. 115.
Соната церковная стр. 115.
Спенсеръ, Гербертъ стр, 3, 4.
Степенны, стр. 30.
Страделла, стр. 99.
Стретто, стр. 124.
Строцци (Пietро), стр. 96.
Сюита, стр. 121, 126.

Т.

Таннгейзеръ, стр. 46, 47, 50.
Тархановъ, стр. 20.
Теренцій, стр. 25.
Тейеръ, (Thayer), стр. 67.
Тибо, стр. 46.
Тинкторисъ, стр. 50, 77, 80.
Tiepco, (Tiersot) стр. 48, 50, 51, 58, 75, 105.
Токката, стр. 113.
Трипль, стр. 61.
Трубадуры, стр. 49, 49.
Туотило (Тутило), стр. 37, 44.
Тэллисъ, стр. 78.
Тэнъ (Taine), стр. 3, 4, 102, 103, 110.
Тэйлоръ, стр. 11. 12.

Ф.

Фаминцынъ А. С., стр. 3, 11, 12, 15, 19.
Фарренгъ, стр. 120, 121, 126, 127.
Фаустина, стр. 109.
Федеричи, стр. 108.
Фетисъ (Fetis), см. стр. 3, 6, 7, 11, 17, 18. 19, 20, 25, 32, 41,43, 44, 45, 46, 55, 57, 58. 64, 65, 66, 69, 70, 71, 75, 105.
Фехнеръ, стр. 67.
Фейербахъ (Feuerbach), стр. 25.
Филоксенъ, стр. 42.
Финкъ (G. W. Fink), стр. 12
Финкъ (H. Fink), 91, 94.
Флёгель, стр. 55, 58.
Фобурдонъ, стр. 60.
Форіель, стр. 45.
Форстеръ Георгъ, стр. 8. 9, 12.
Фрескобальди, стр. 116, 120, 124, 125.
Фригійская гармонія, стр. 42.
Фригійскій кадансъ, стр. 74.
Фригійскій ладъ, стр. 27, стр. 40, 41.
Фробергеръ, стр. 113, 116, 117, 120, 125, 126.
Фурно, стр. 5.

Х.

Хаслеръ, (H. L. Hasler) стр. 92, 93, 94, 95

Ц.

Царлино, ст. 88, 92.
Церковные лады, стр. 27, 40.

Ч.

Чакона, стр. 118, 119, 125.
Чайковскій, стр. 38.
Челано (Thomas da Celano), стр. 45.
Чеппель (Chappell), стр. 49, 62. 63, 70, 80.

Ш,

Шёберлейнъ. стр, 100.
Шелле, (Schelle) стр. 107.
Шерръ, стр. 49, 50.
Шейбе,. стр. 107.
Шейдтъ, стр. 125.
Шиллеръ, стр. 49, 50.
Шлехтъ, стр. 66, 123.
Шнаазе, (Schnase) стр. 3.
Шнорръ, стр. 50.
Шёльхеръ, (Schoelcher) стр. 110.
Шпитта, (Ph. Spitta) стр. 100, 109, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 126.
Шубигеръ, А. стр. 35, 36, 37, 38, 43, 44, 45, 53, 57, 58.
Шульцъ, (Кристофъ) стр. 100.
Шютцъ, (H. Schütz) стр. 93, 100, 101, 109, 128,

Э.

Эбелингъ, стр. 58.
Эккардъ, стр. 92, 94.
Эккегардъ, (Ekkehard) стр. 44.
Эрлихъ, стр. 18, 20.
Эйтнеръ, стр. 91, 94.
Эйхталь (Eichthal), стр. 26.

Ю.

Юбилусъ (Jubilus), стр. 44.

Я.

Якобъ, стр. 1 .22
Якотинъ, стр. 88.
Янъ (Otto Jahn), стр. 67, 87, 95.
Янъ (Karl von Jan), стр. 26.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНІЕ.

„La plainte de l'épouse."

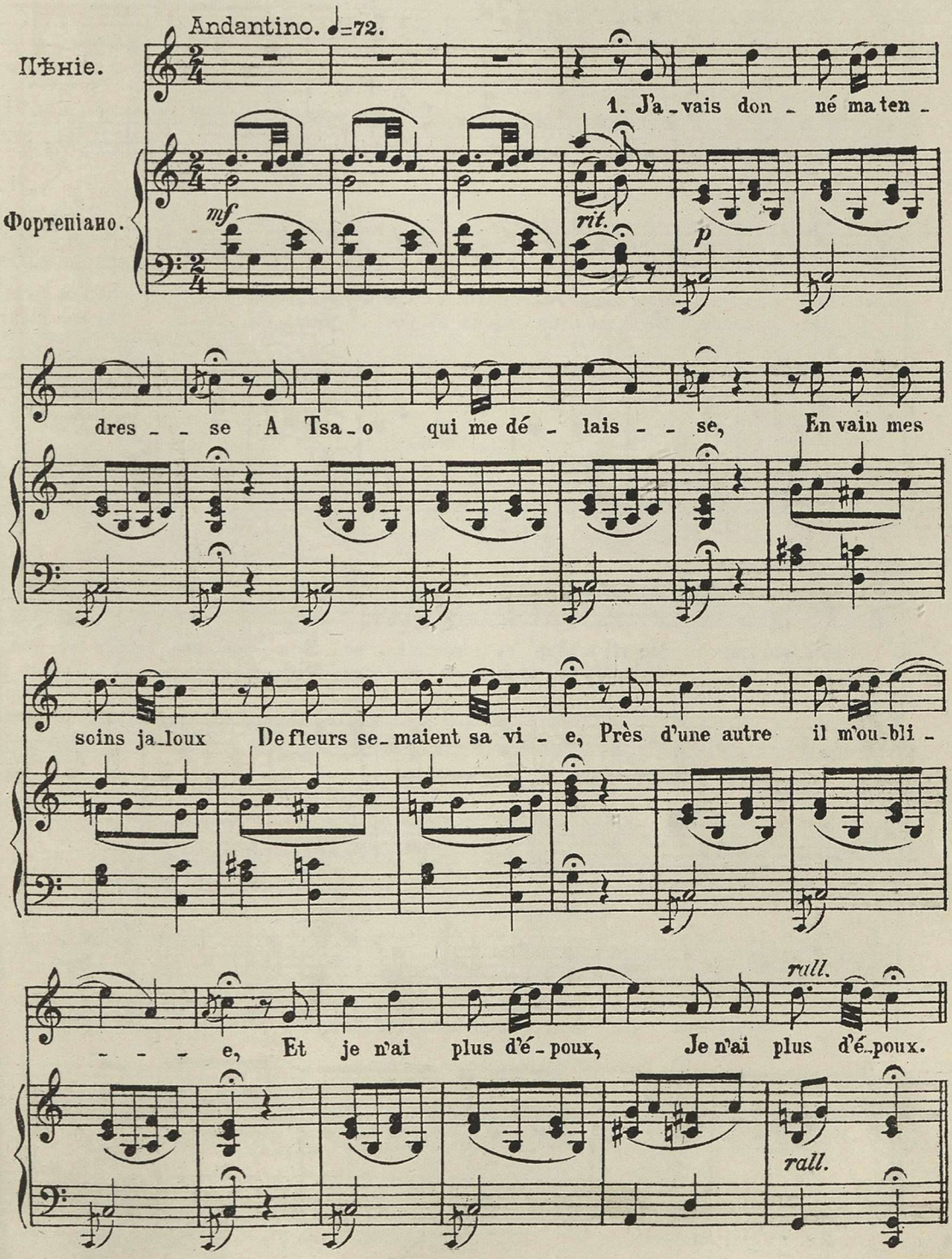
Chanson de l'île Formose (Chine.)

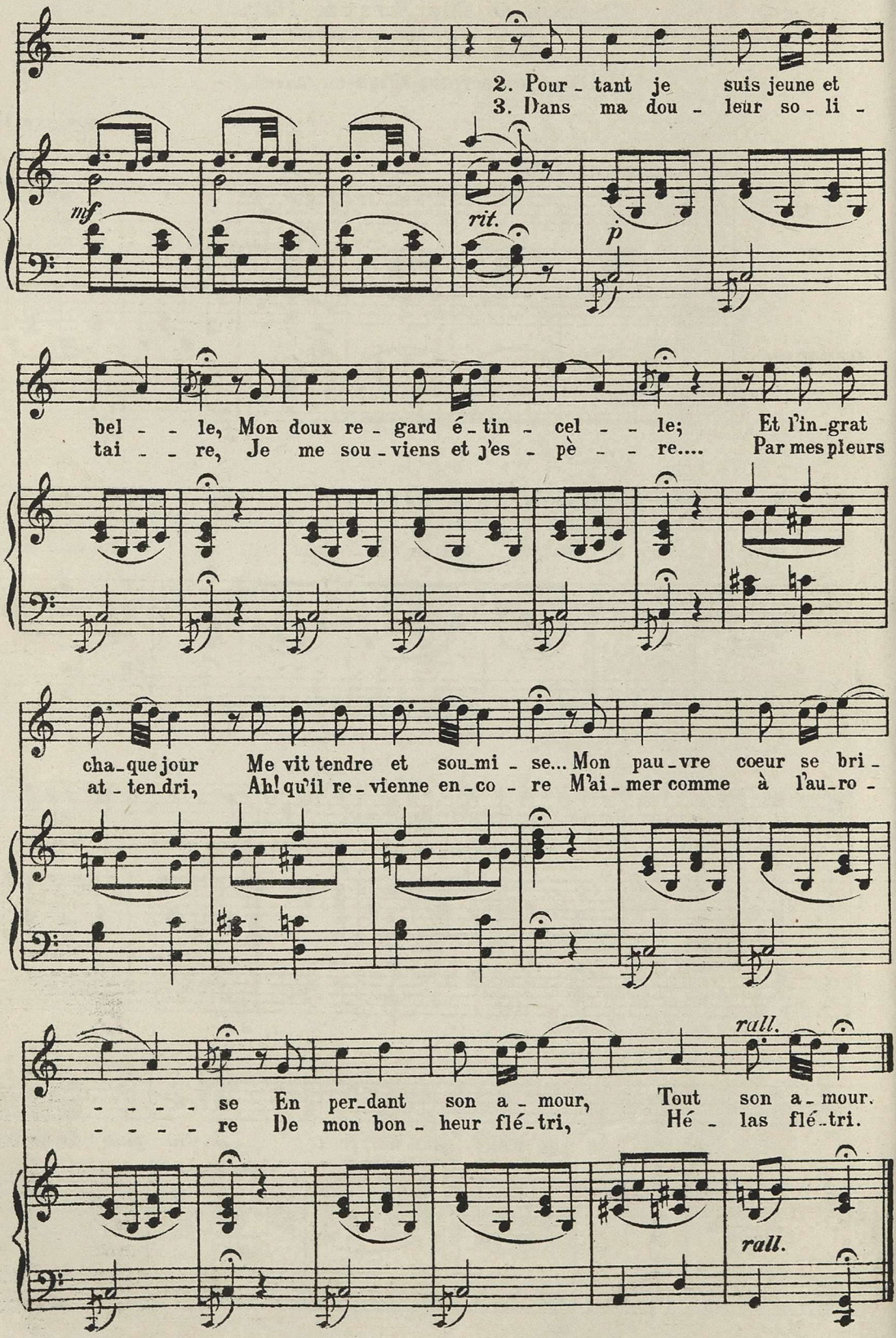
№ 1.

„ЖАЛОБА СУПРУГИ."

Пѣсня съ острова Формозы (Китай.)

(См. стр. 14.)

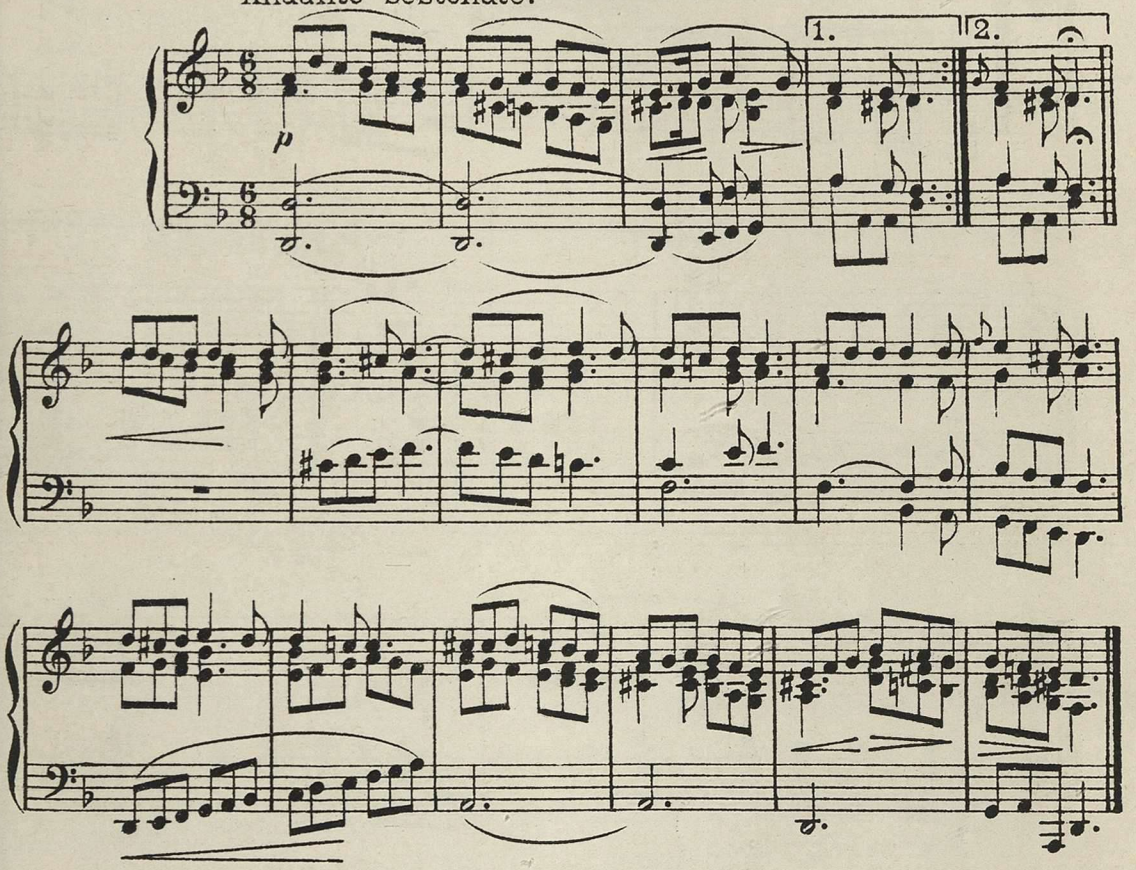



2. Pour - tant je suis jeune et
3. Dans ma dou - leur so - li -
mf
rit.
p
bel - - le, Mon doux re - gard é - tin - cel - - le; Et l'in-grat
tai - - re, Je me sou - viens et j'es - pè - - re.... Par mes pleurs
cha-que jour Me vit tendre et sou-mi - se... Mon pau-vre cœur se bri -
at - ten-dri, Ah! qu'il re - vienne en-co - re M'ai - mer comme à l'au-ro -
rall.
- - - - se En per-dant son a - mour, Tout son a - mour.
- - - - re De mon bon - heur flé-tri, Hé - las flé-tri.
rall.

№ 2. Индійская мелодія.

(См. стр. 15.)

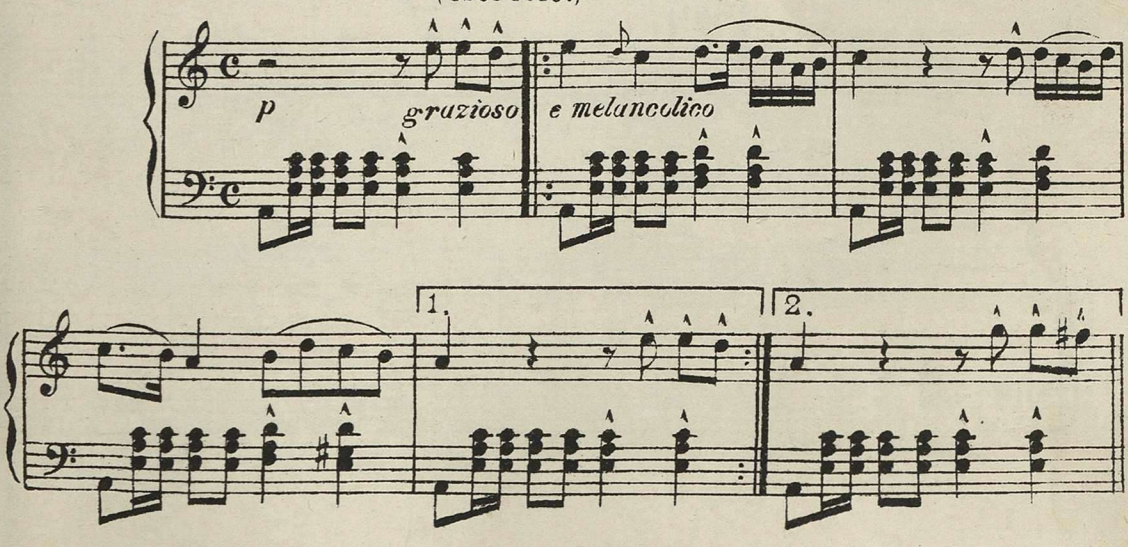
Andante sostenuto.

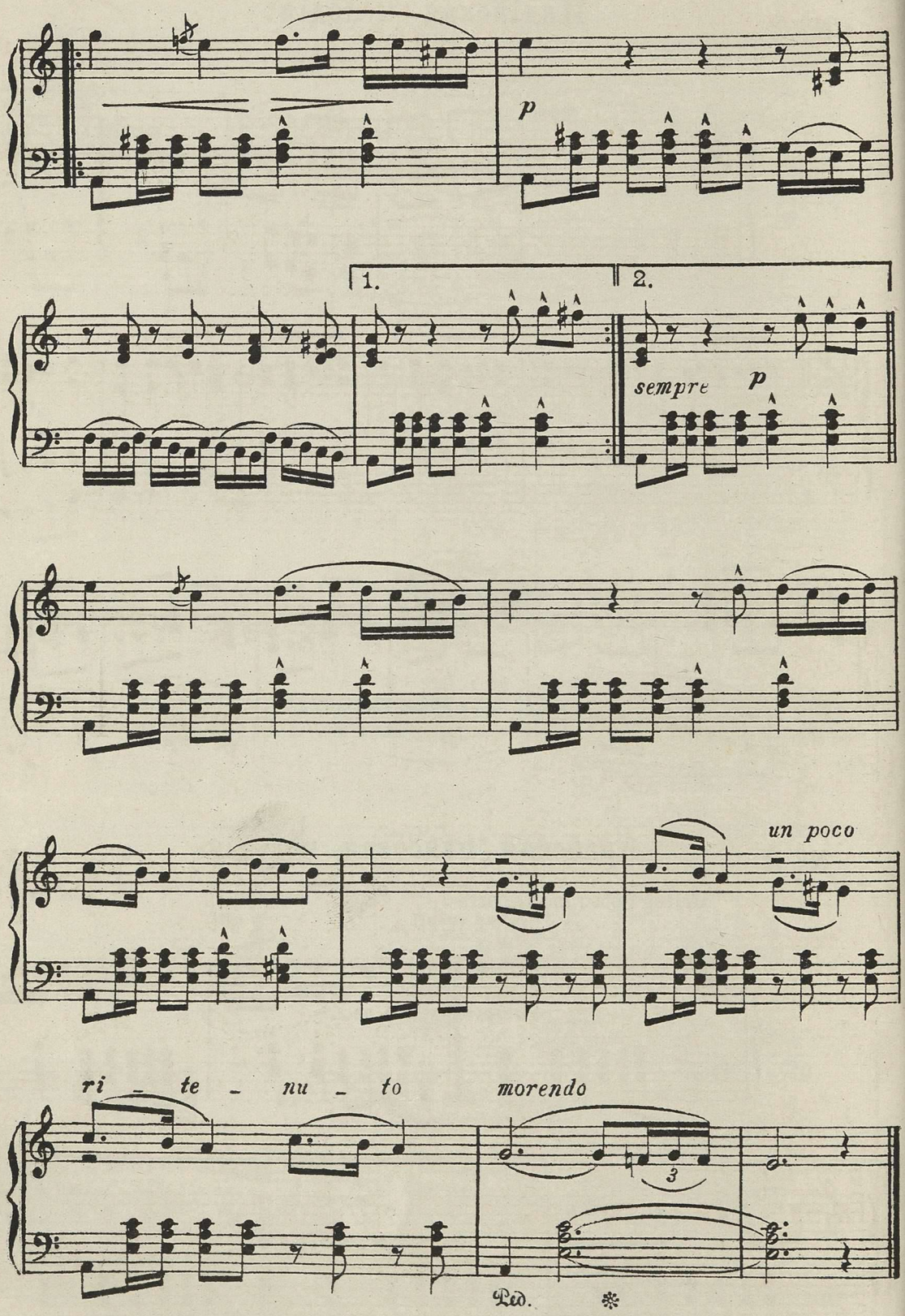


№ 3. Арабская плясовая мелодія.

(См. стр. 16.)

Allegretto moderato.
(oboe solo.)




p
1.
2.
sempre p
un poco
ri - te - nu - to
morendo
3
Ped.

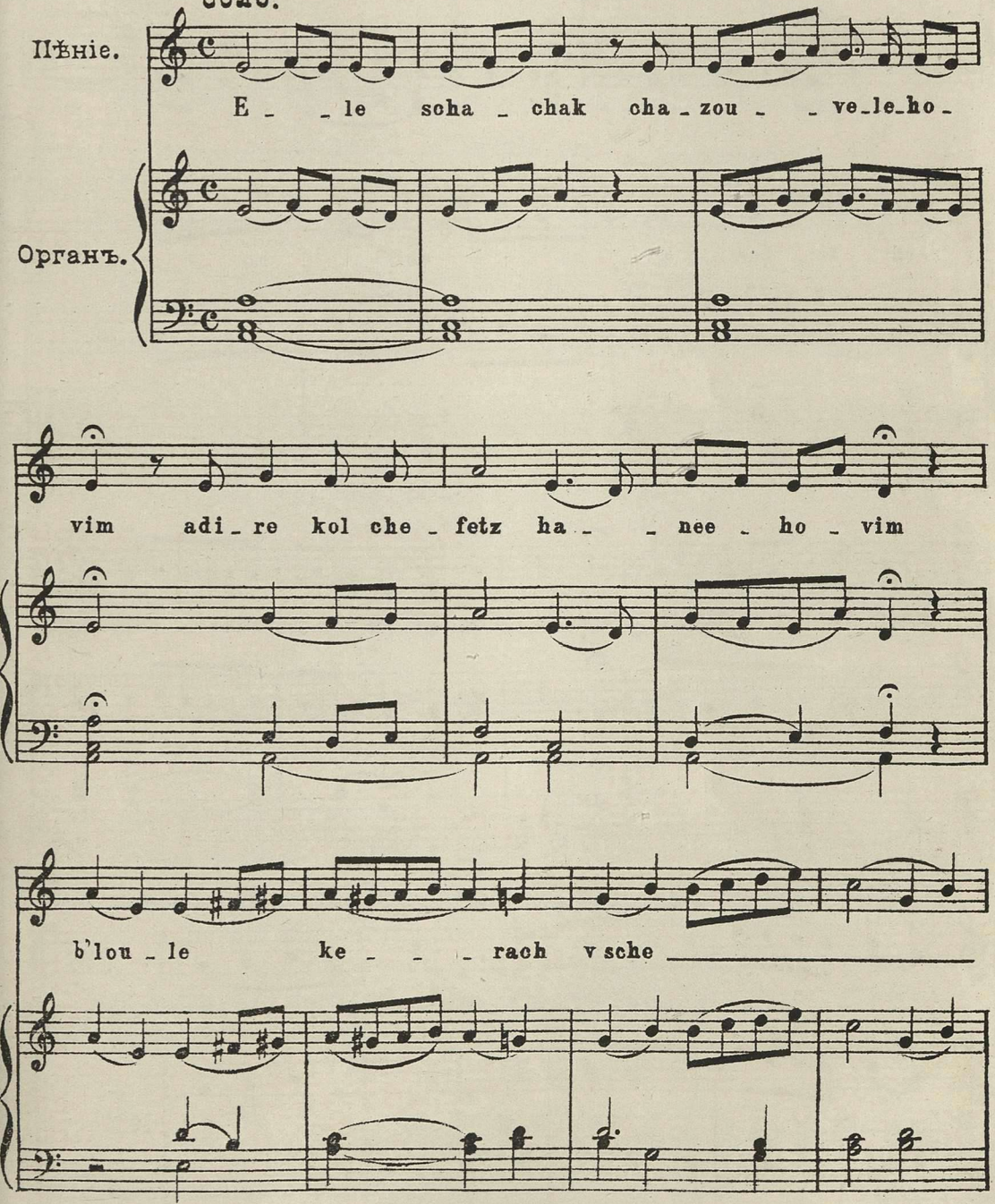
№ 4. Ele schachak.

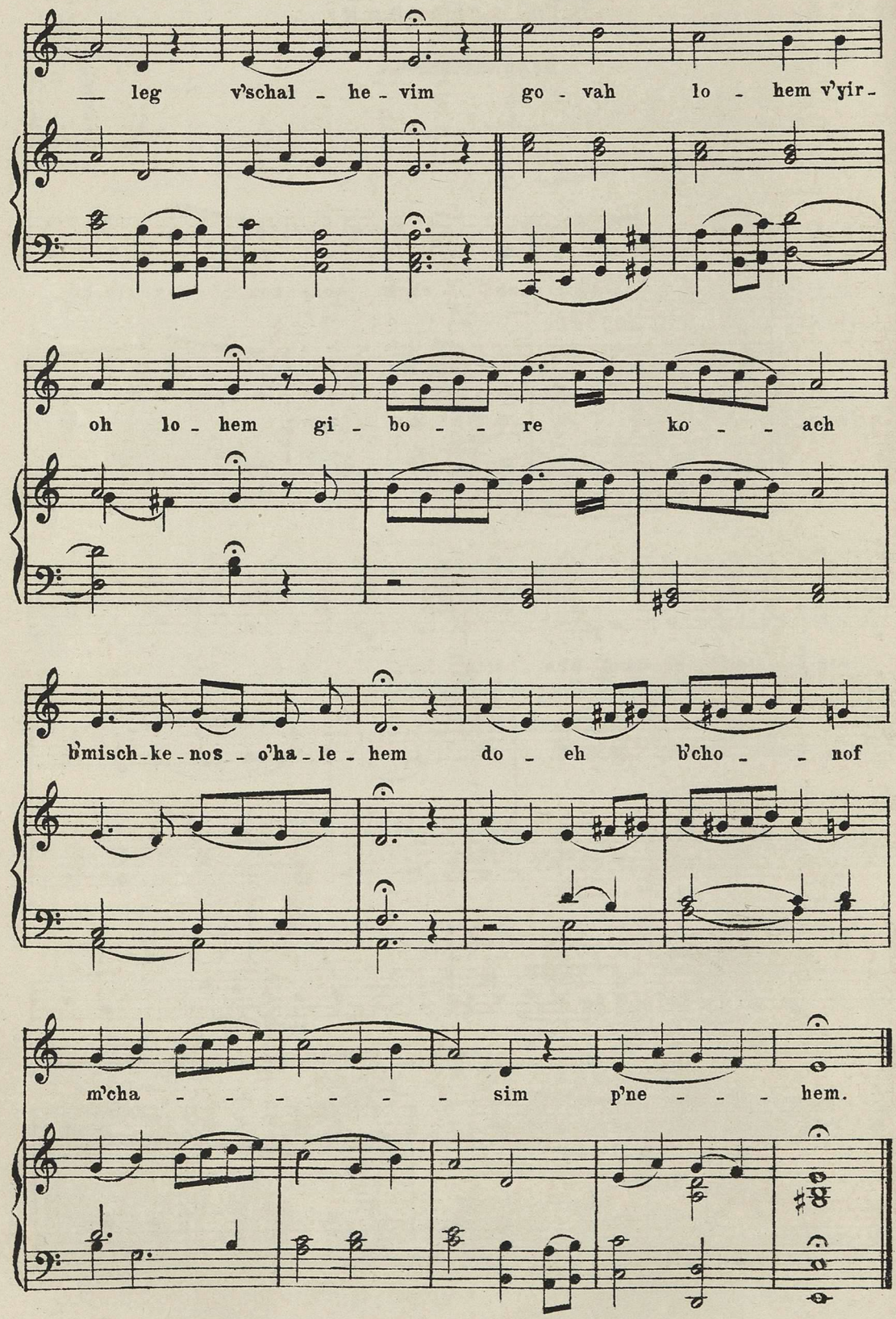
Великаны неба.

(см. стр. 18.)

Andantino.

СОЛО.



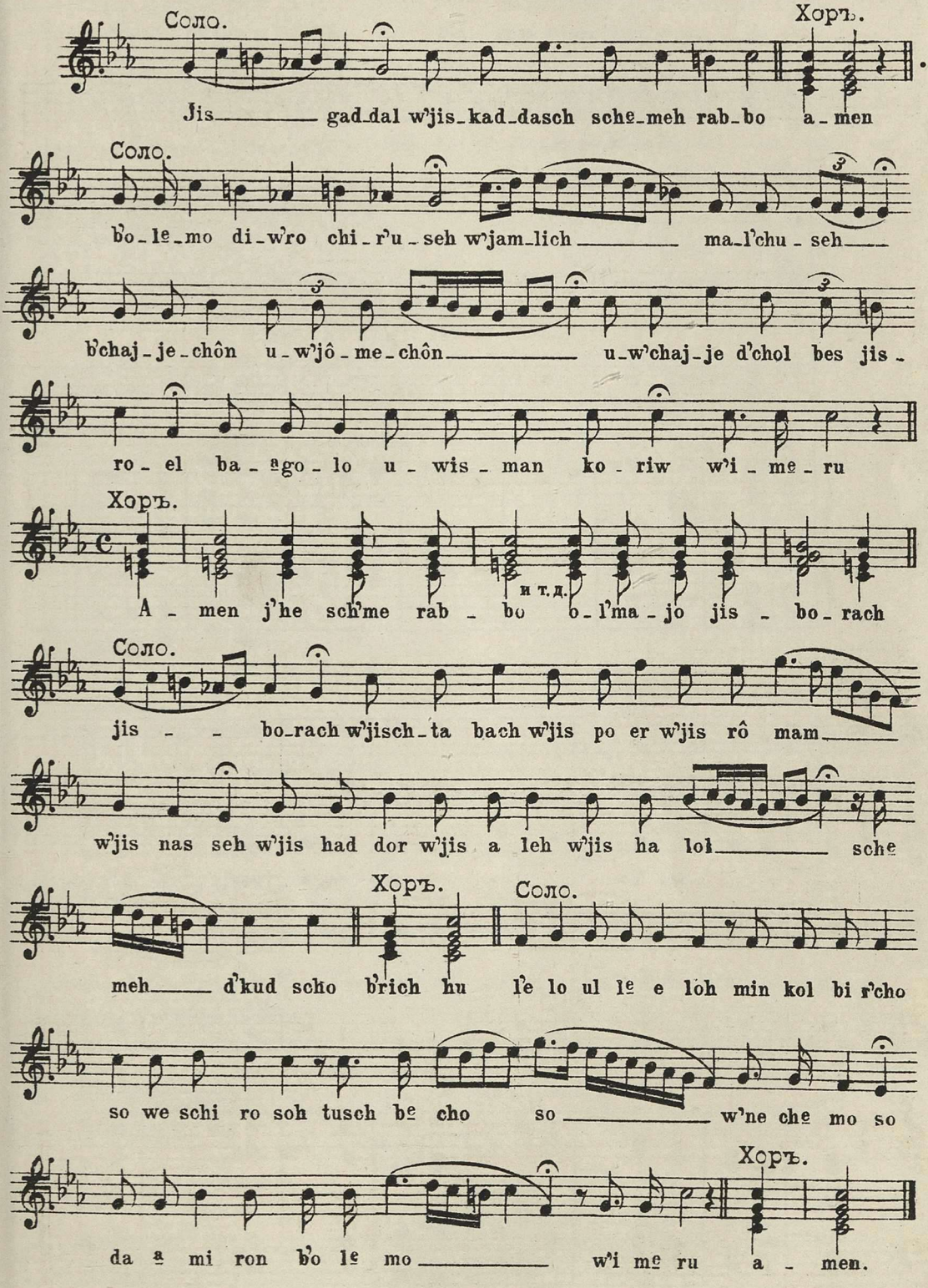

leg v'schal - he - vim go - vah lo - hem v'yir -
oh lo - hem gi - bo - - re ko - - ach
b'misch - ke - nos - o'ha - le - hem do - eh b'cho - - nof
m'cha - - - - - - sim p'ne - - - hem.

№ 5.

Kaddisch

Пѣснь освященія.

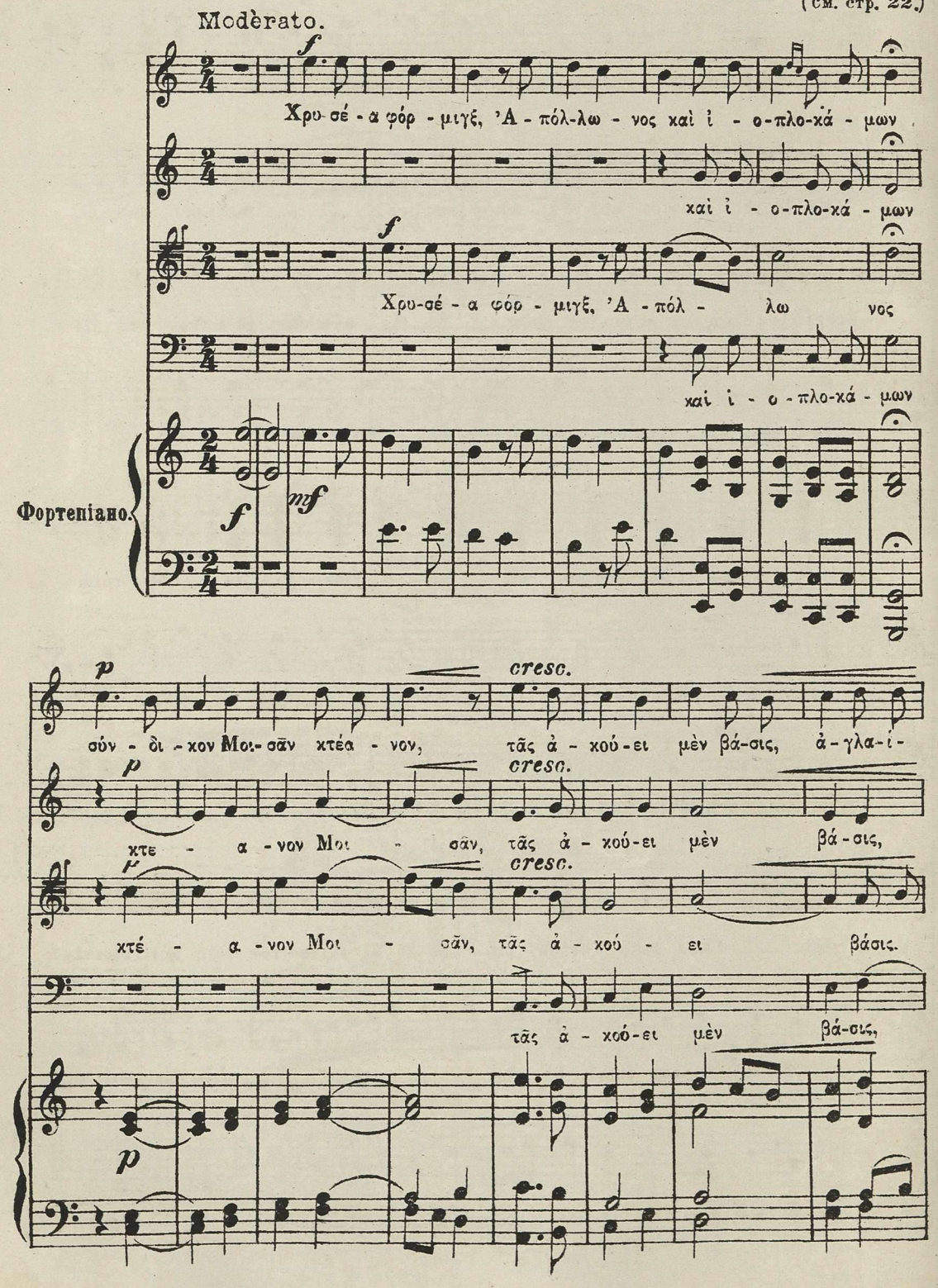
(См. стр. 18.)

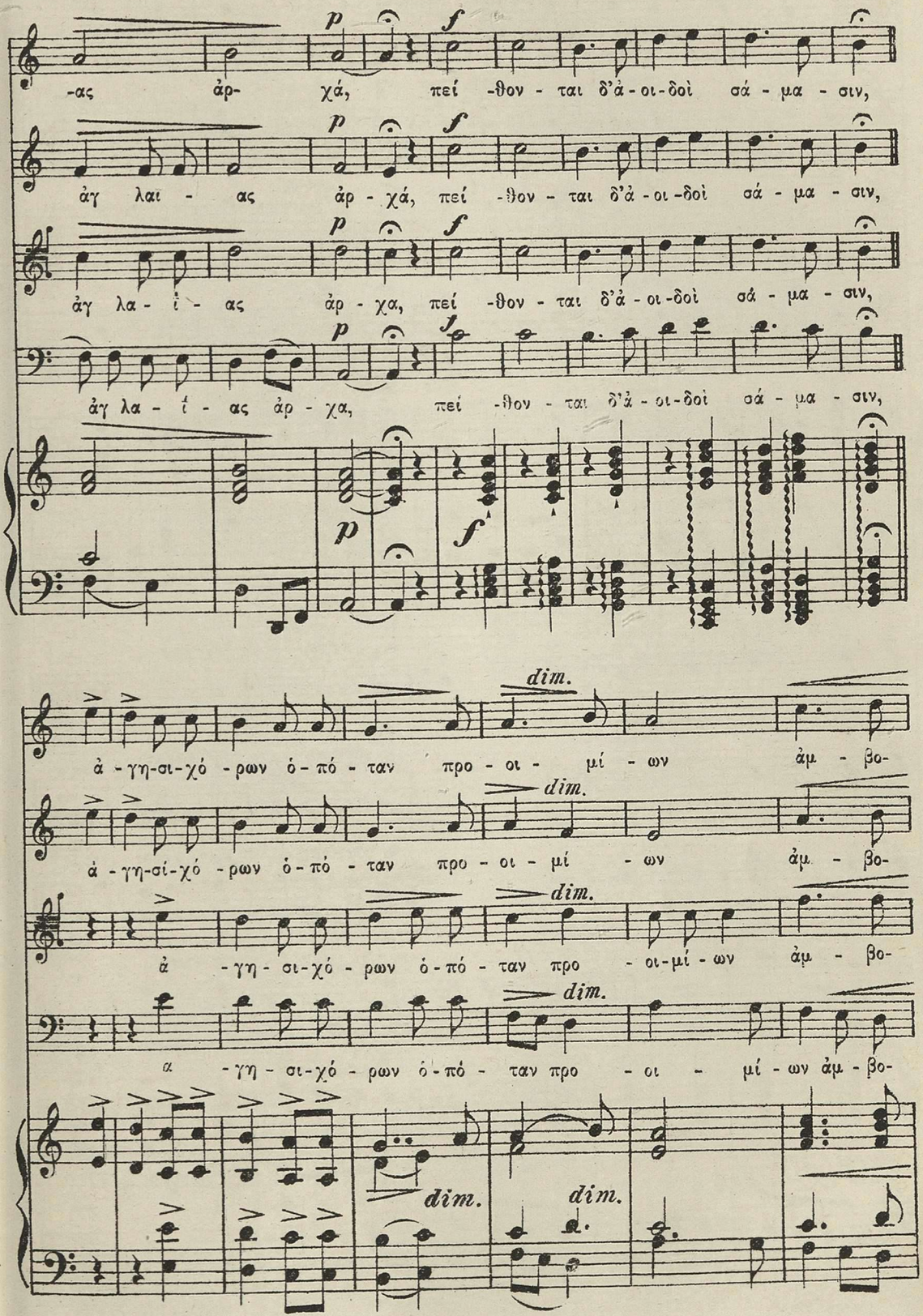


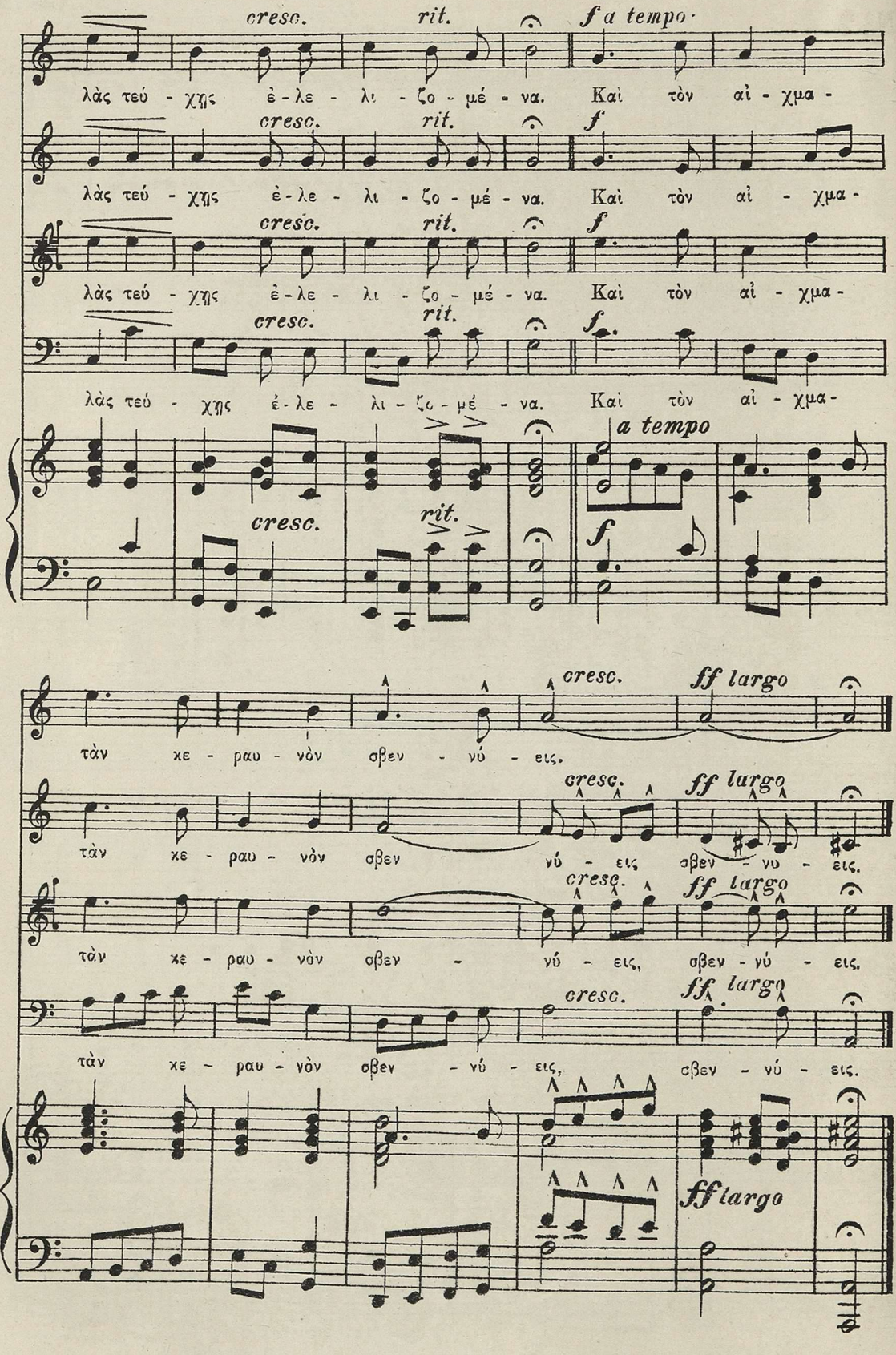
№ 6 Мелодія, приписываемая ПИНДАРУ,

съ многоголосной обработкой Бурго Дюкудрэ.

(См. стр. 22.)




p
f
-ας ἀρ- χά, πεί -θον - ται δ'ἀ - οι - δοὶ σά - μα - σιν,
ἀγ λαι - ας ἀρ - χά, πεί -θον - ται δ'ἀ - οι -δοὶ σά - μα - σιν,
ἀγ λα - ἰ - ας ἀρ - χα, πεί -θον - ται δ'ἀ - οι - δοὶ σά - μα - σιν,
ἀγ λα - ἰ - ας ἀρ - χα, πεί -θον - ται δ'ἀ - οι - δοὶ σά - μα - σιν,
dim.
ἀ - γη - σι - χό - ρων ὁ - πό - ταν προ - οι - μί - ων ἀμ - βο-
ἀ - γη - σί - χό - ρων ὁ - πό - ταν προ - οι - μί - ων ἀμ - βο-
ἀ - γη - σι - χό - ρων ὁ - πό - ταν προ - οι - μί - ων ἀμ - βο-
ἀ - γη - σι - χό - ρων ὁ - πό - ταν προ - οι - μί - ων ἀμ - βο-

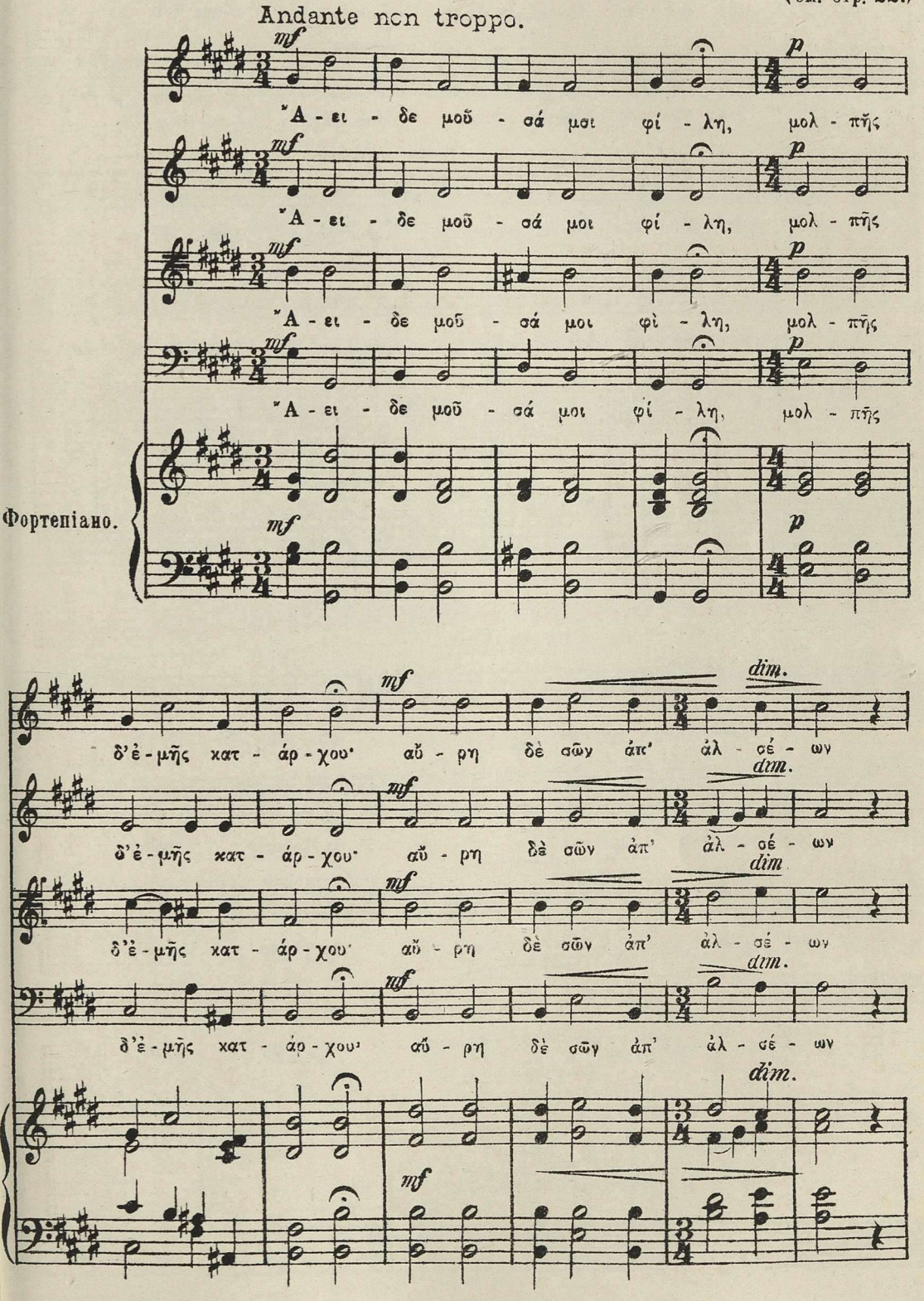

cresc. rit. f a tempo
λὰς τεύ - χης ἐ - λε - λι - ζο - μέ - να. Καὶ τὸν αἰ - χμα -
cresc. rit. f
λὰς τεύ - χης ἐ - λε - λι - ζο - μέ - να. Καὶ τὸν αἰ - χμα -
cresc. rit. f
λὰς τεύ - χης ἐ - λε - λι - ζο - μέ - να. Καὶ τὸν αἰ - χμα -
cresc. rit. f
λὰς τεύ - χης ἐ - λε - λι - ζο - μέ - να. Καὶ τὸν αἰ - χμα -
a tempo
cresc. rit. f
cresc. ff largo
τὰν χε - ραυ - νὸν σβεν - νύ - εις.
cresc. ff largo
τὰν χε - ραυ - νὸν σβεν νύ - εις σβεν - νυ - εις.
cresc. ff largo
τὰν χε - ραυ - νὸν σβεν - νύ - εις, σβεν - νύ - εις.
cresc. ff largo
τὰν χε - ραυ - νὸν σβεν - νύ - εις, σβεν - νύ - εις.
ff largo

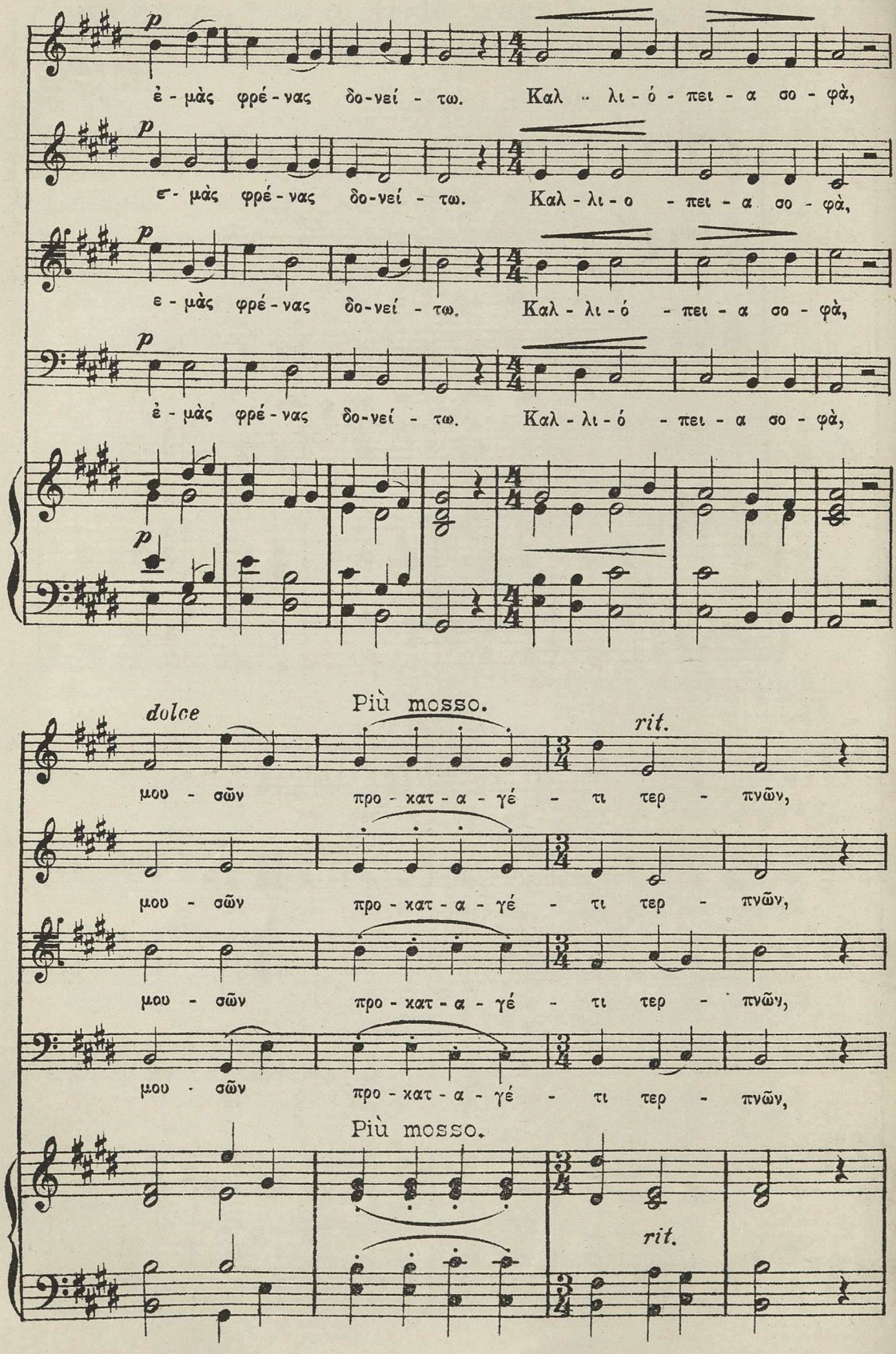
№ 7.

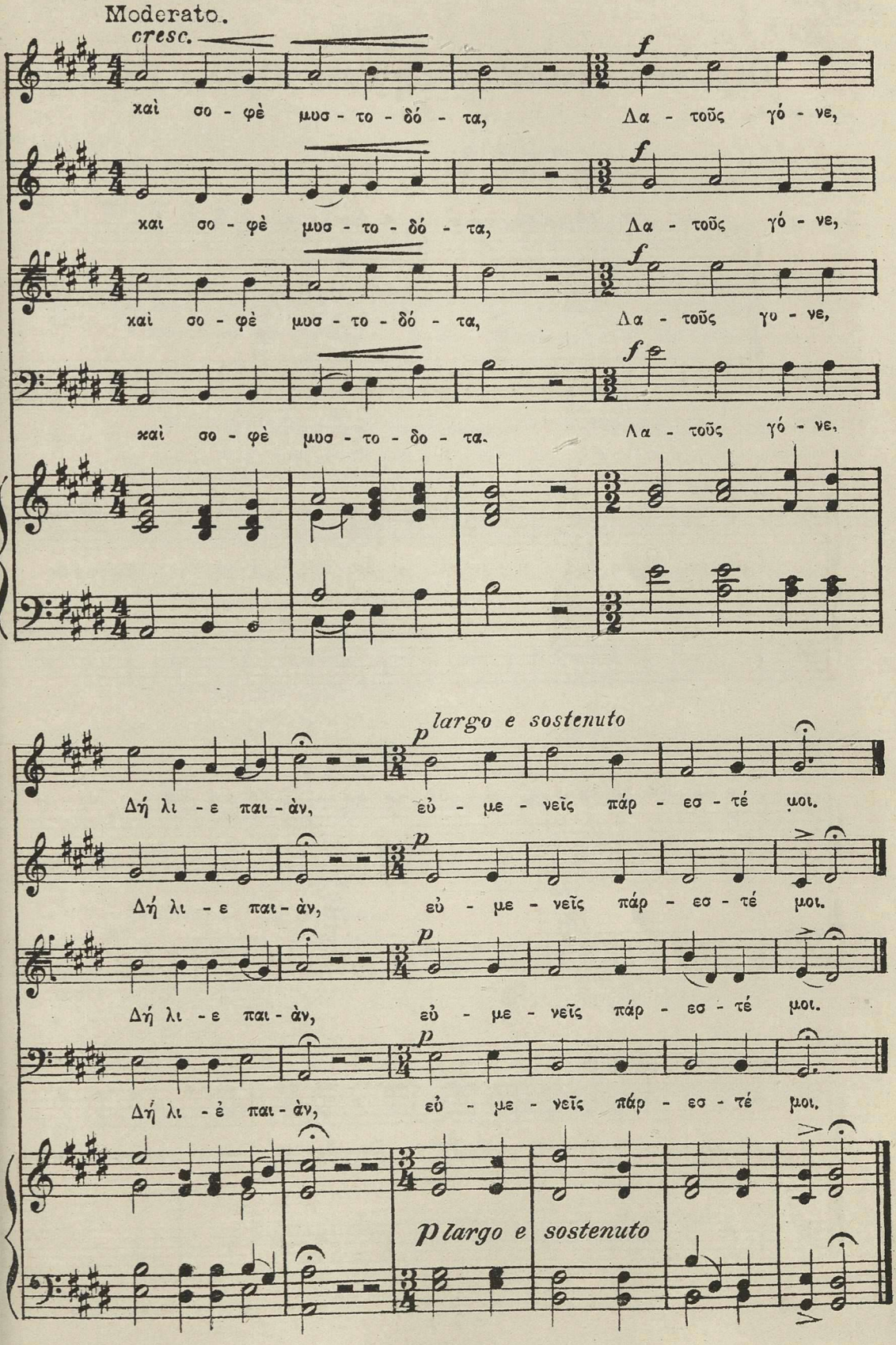
Гимнъ Музѣ.

Съ многоголосной обработкой БУРГО-ДЮКУДРЭ.

(см. стр. 22.)



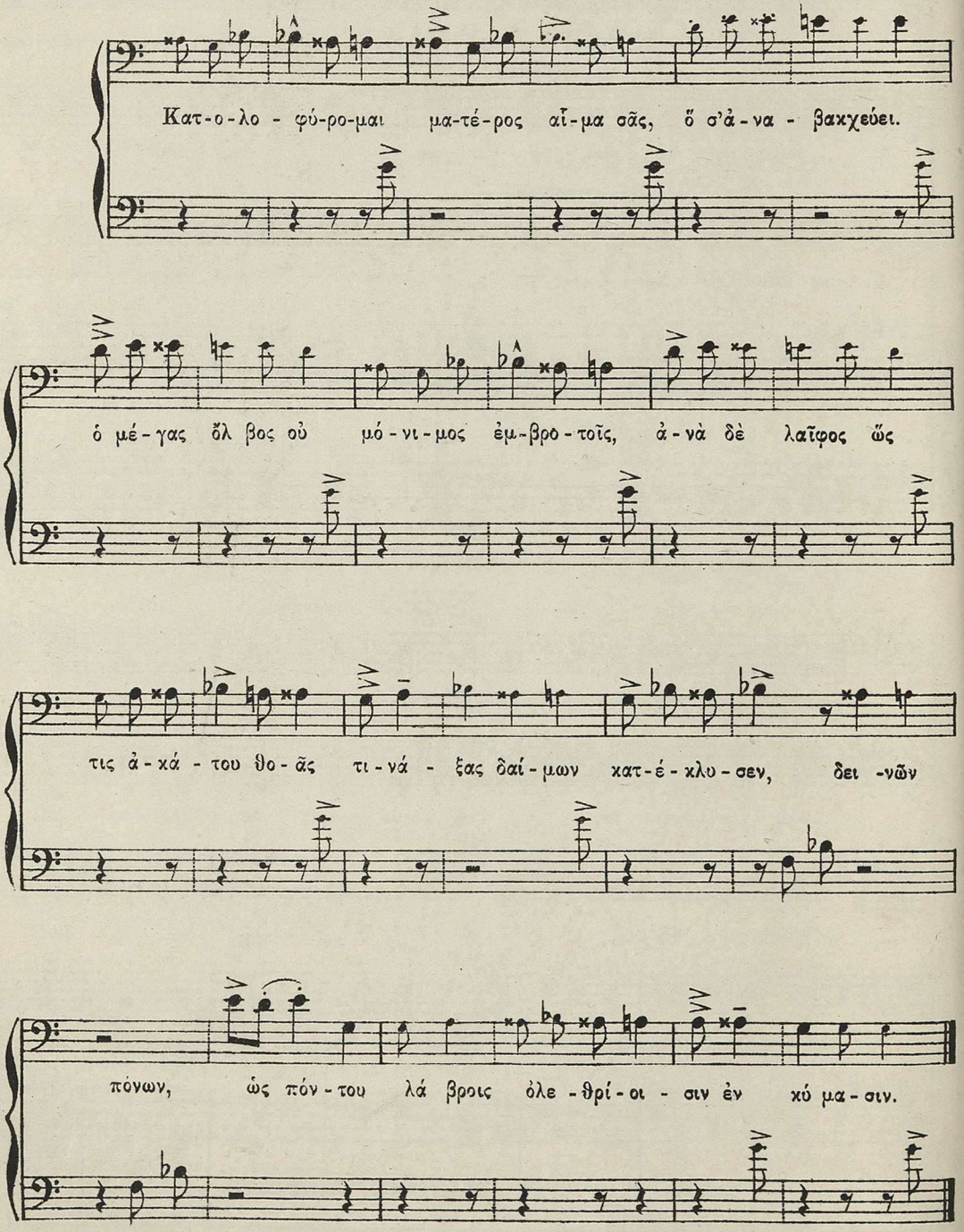

p
ἐ - μὰς φρέ - νας δο - νεί - τω. Καλ - λι - ό - πει - α σο - φὰ,
ε - μὰς φρέ - νας δο - νεί - τω. Καλ - λι - ο - πει - α σο - φὰ,
ε - μὰς φρέ - νας δο - νεί - τω. Καλ - λι - ό - πει - α σο - φὰ,
ἐ - μὰς φρέ - νας δο - νεί - τω. Καλ - λι - ό - πει - α σο - φὰ,
dolce
Più mosso.
rit.
μου - σῶν προ - κατ - α - γέ - τι τερ - πνῶν,
μου - σῶν προ - κατ - α - γέ - τι τερ - πνῶν,
μου - σῶν προ - κατ - α - γέ - τι τερ - πνῶν,
μου - σῶν προ - κατ - α - γέ - τι τερ - πνῶν,
Più mosso.
rit.


Moderato.
cresc.
καὶ σο - φὲ μυσ - το - δό - τα, Δα - τοῦς γό - νε,
καὶ σο - φὲ μυσ - το - δό - τα, Δα - τοῦς γό - νε,
καὶ σο - φὲ μυσ - το - δό - τα, Δα - τοῦς γυ - νε,
καὶ σο - φὲ μυσ - το - δο - τα. Λα - τοῦς γό - νε,
largo e sostenuto
Δή λι - ε παι - ἀν, εὐ - με - νεῖς πάρ - εσ - τέ μοι.
Δή λι - ε παι - ἀν, εὐ - με - νεῖς πάρ - εσ - τέ μοι.
Δή λι - ε παι - ἀν, εὐ - με - νεῖς πάρ - εσ - τέ μοι.
Δή λι - ἐ παι - ἀν, εὐ - με - νεῖς πάρ - εσ - τέ μοι.
largo e sostenuto

№ 8.

Отрывокъ музыки къ хору изъ Ореста Еврипида.

(см. стр. 23.)

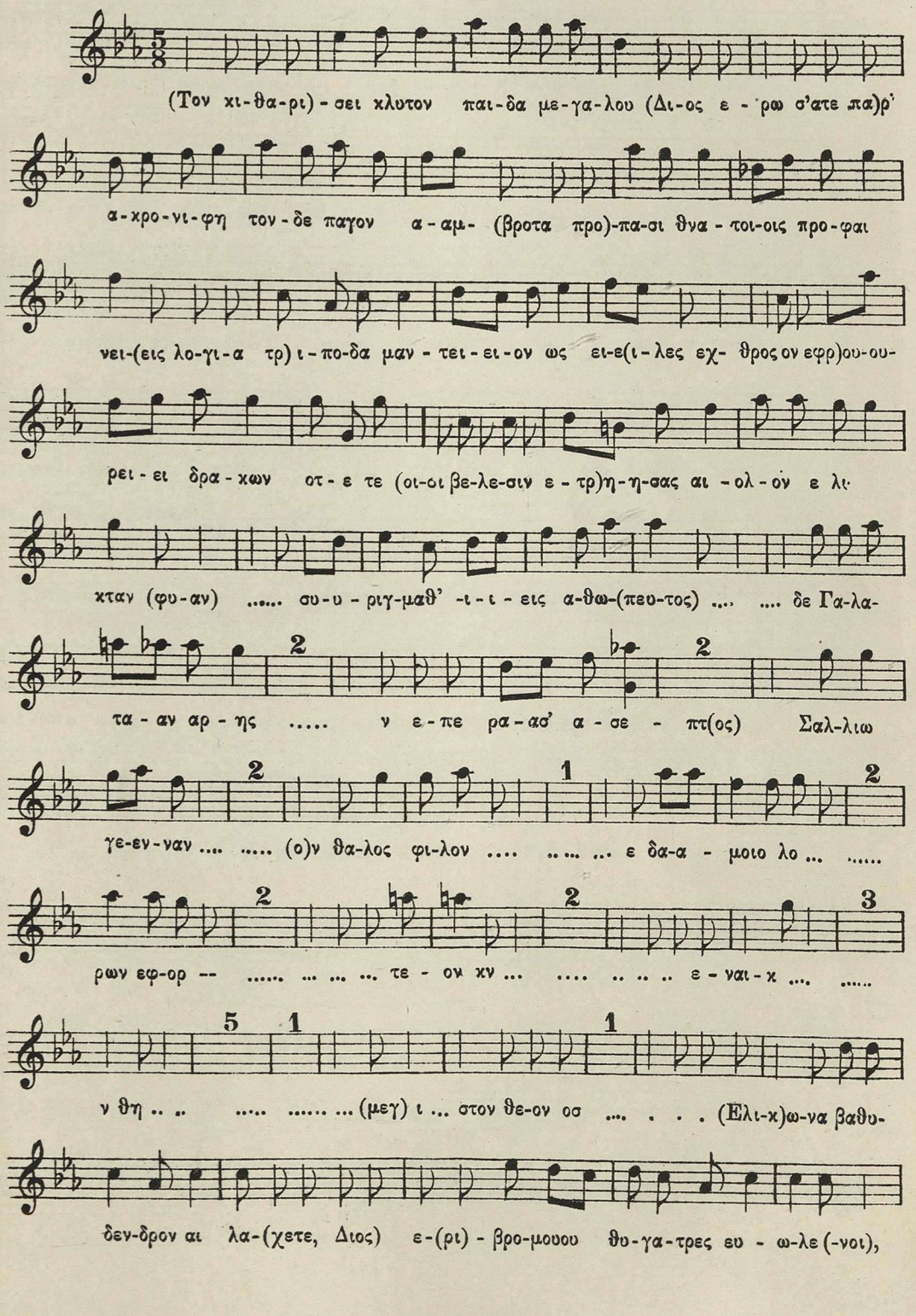


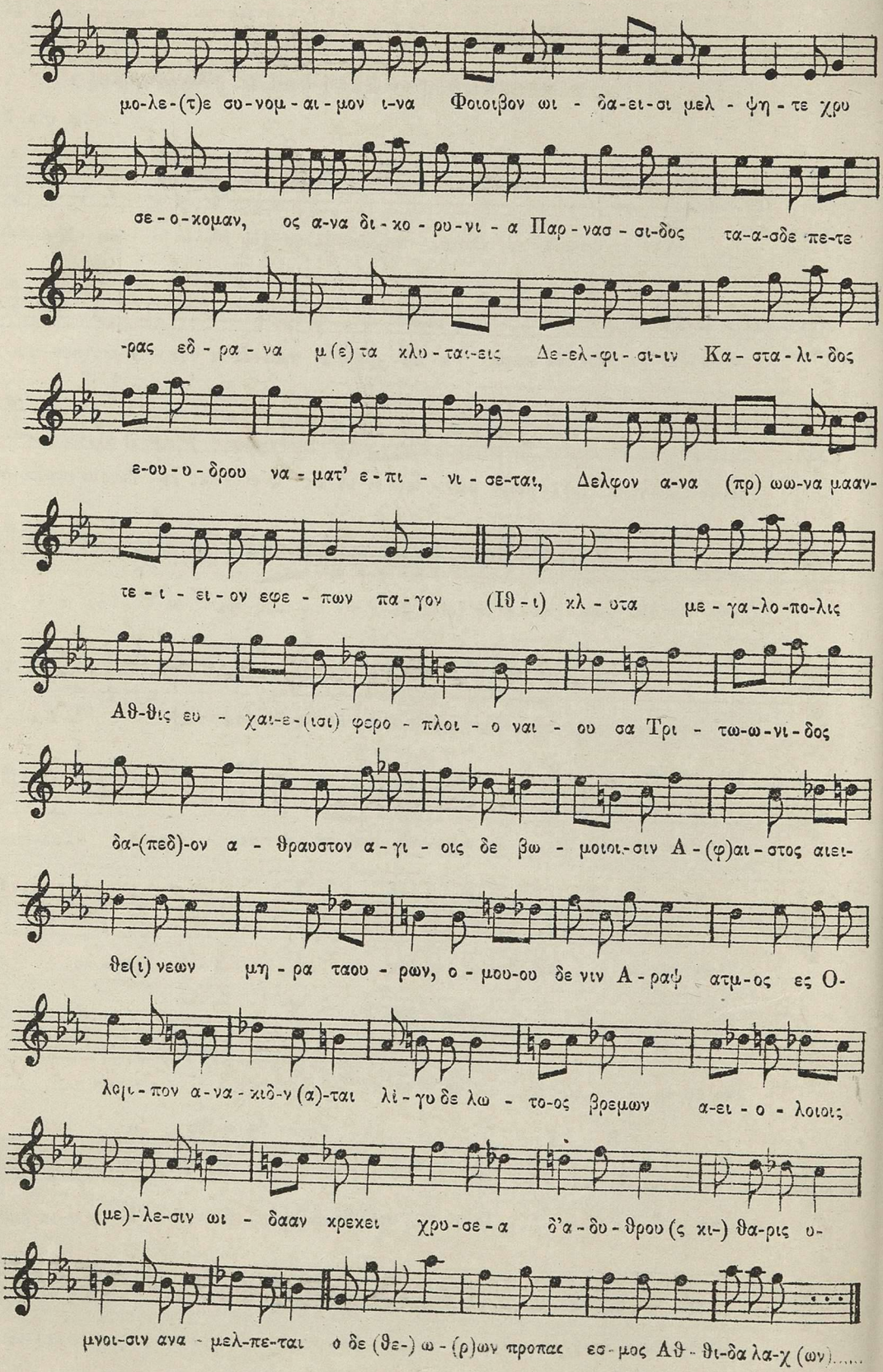
№ 9.

Гимнъ Аполлону,

найденный въ ДЕЛЬФАХЪ.

(См. стр. 23.)



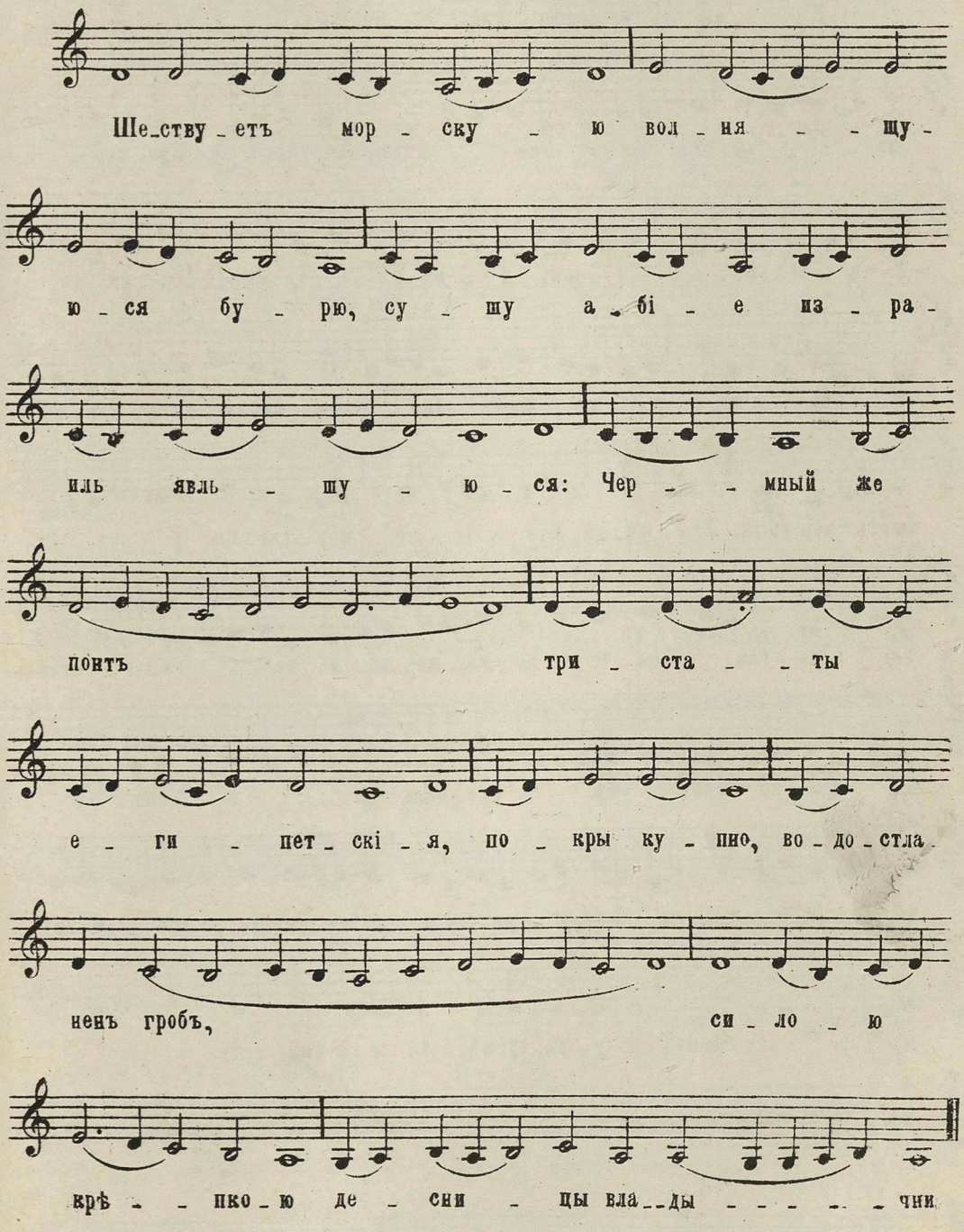

μο-λε-(τ)ε συ-νομ-αι-μον ι-να Φοιοιβον ωι - δα-ει-σι μελ - ψη - τε χρυ
σε - ο - χομαν, ος α-να δι - κο - ρυ-νι - α Παρ - νασ - σι-δος τα-α-σδε πε-τε
-ρας εδ - ρα - να μ(ε)τα κλυ - ται-εις Δε-ελ-φι - σι-ιν Κα - στα - λι - δος
ε-ου - υ - δρου να - ματ' ε - πι - νι - σε-ται, Δελφον α-να (πρ) ωω-να μαανν-
τε - ι - ει - ον εφε - πων πα - γον (Ιθ - ι) κλ - υτα με - γα-λο-πο-λις
Αθ-θις ευ - χαι-ε-(ισι) φερο - πλοι - ο ναι - ου σα Τρι - τω-ω-νι - δος
δα-(πεδ)-ον α - θραυστον α - γι - οις δε βω - μοιοι-σιν Α - (φ)αι - στος αιει-
θε(ι) νεων μη - ρα ταου - ρων, ο - μου-ου δε νιν Α - ραψ ατμ-ος ες Ο-
λομι - πον α - να - κιδ-ν(α)-ται λι - γυ δε λω - το-ος βρεμων α-ει - ο - λοιοις
(με)-λε-σιν ωι - δααν κρεκει χρυ-σε-α δ'α - δυ - θρου(ς κι-) θα-ρις υ-
μνοι-σιν ανα - μελ-πε-ται ο δε (θε-) ω - (ρ)ων προπας εσ - μος Αθ - θι-δα λα-χ(ων).....

№ 10. Ирмосъ

первой пѣсни канона на КРЕЩЕНІЕ ГОСПОДНЕ.

Гласъ 2, большаго знаменнаго роспѣва.

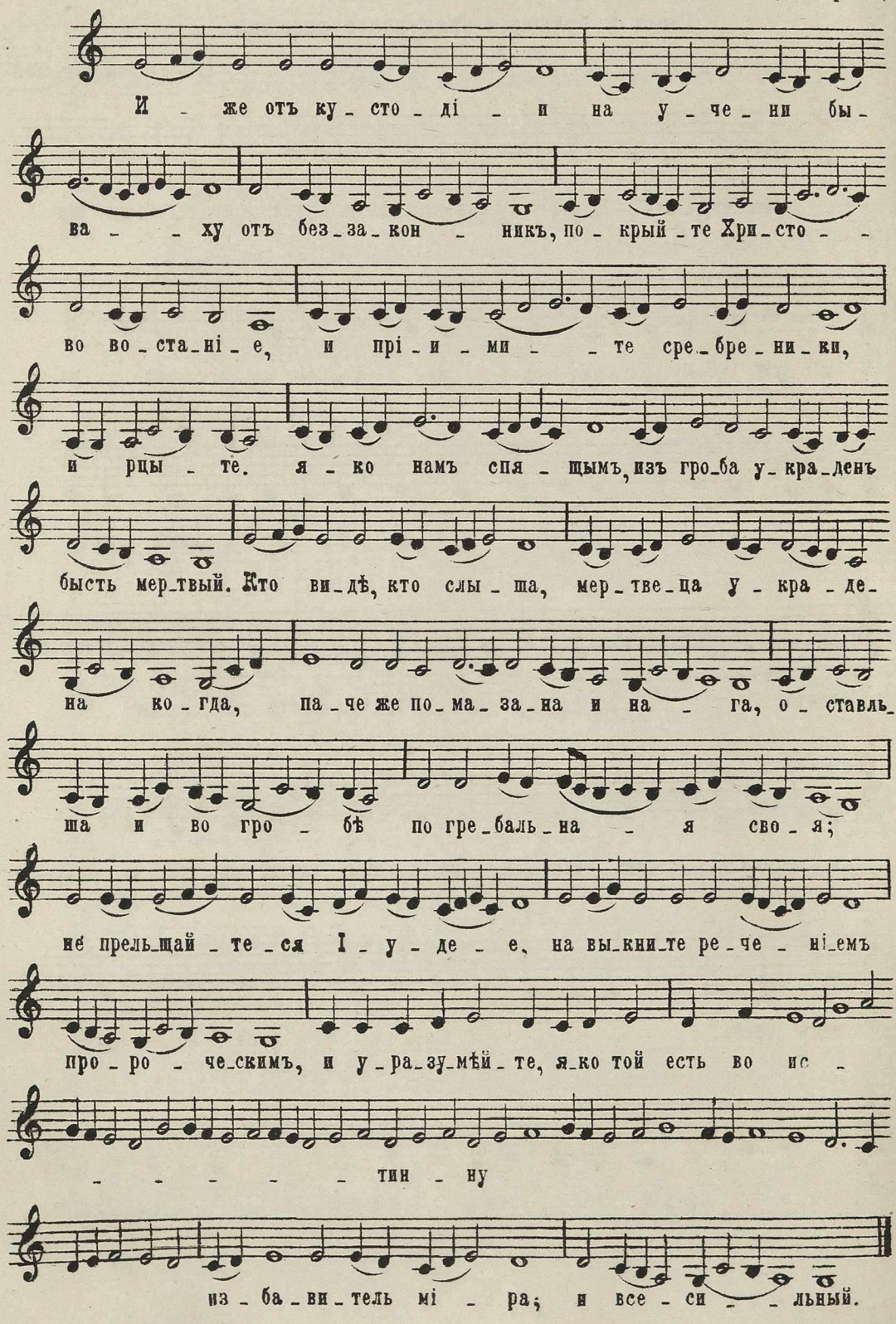
(см. стр. 29.)



№ 11. Стихира воскресна на Господи воззвахъ.

Гласъ 5, большаго знаменнаго роспѣва.

(См. стр. 30.)



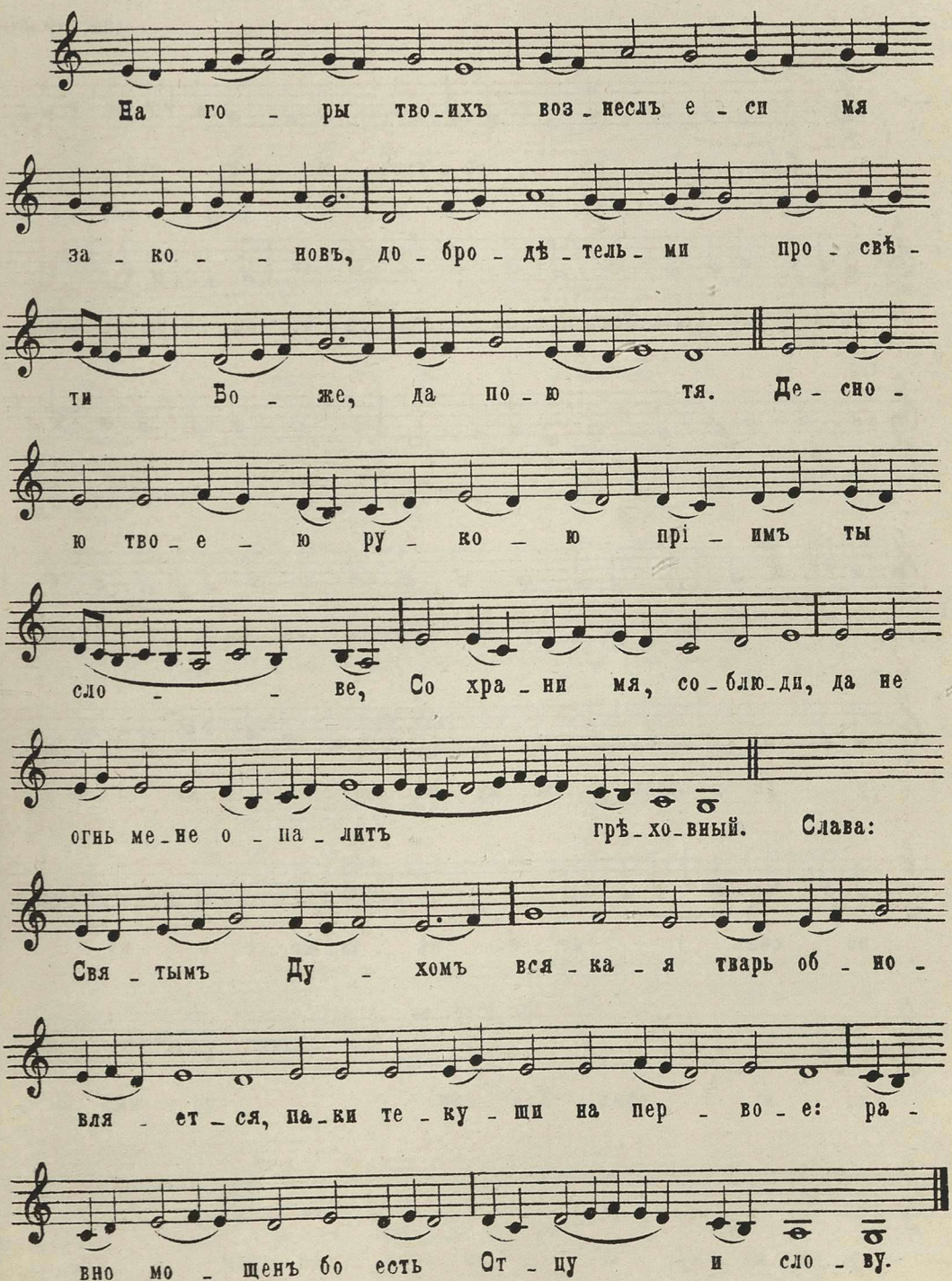
№ 12.

Степенны 1го гласа

Большаго знаменнаго роспѣва.

АНТИФОНЪ ВТОРЫЙ.

(См. стр. 30.)

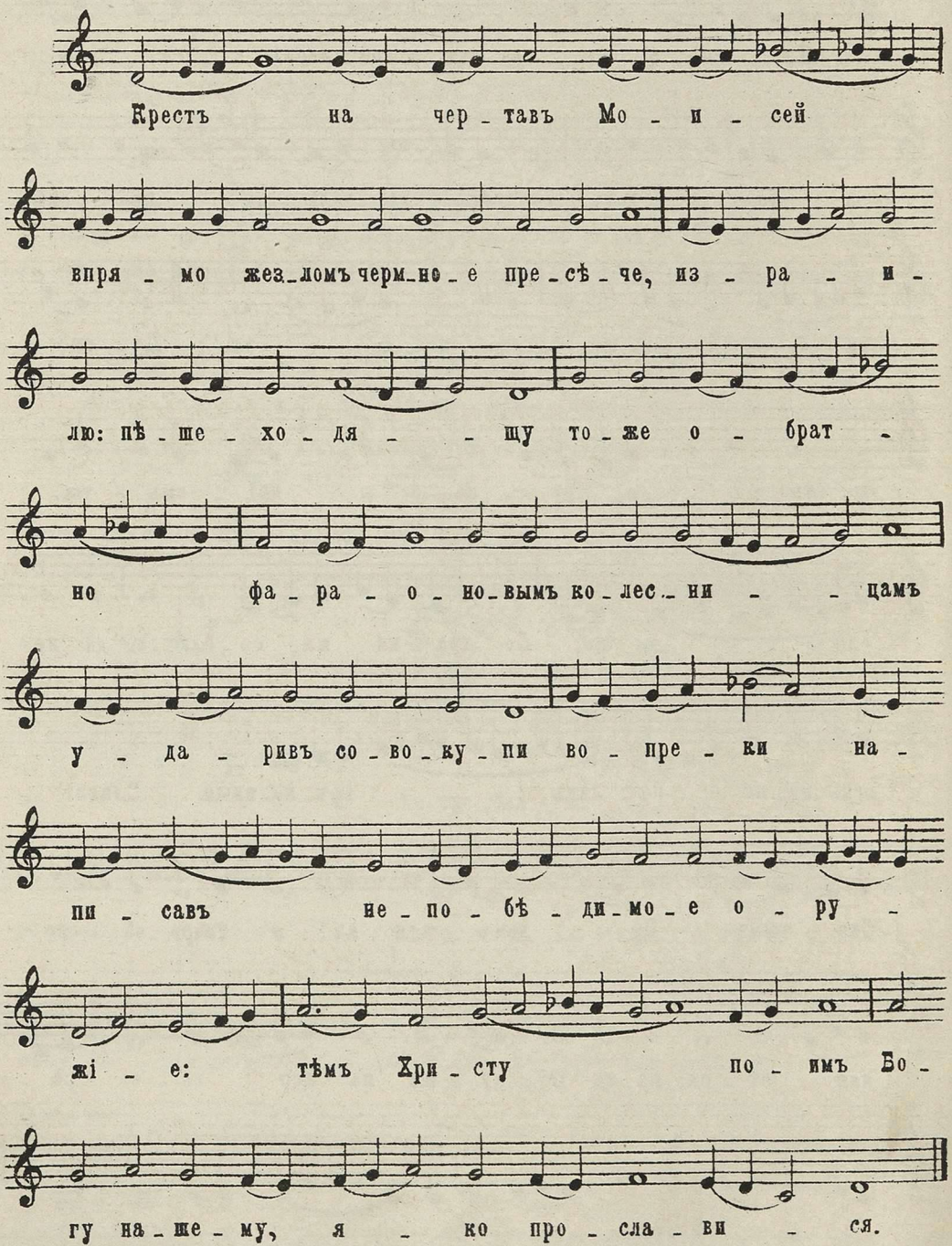


№ 13. Ирмосъ

первой пѣсни канона на ВОЗДВИЖЕНІЕ ЧЕСТНАГО КРЕСТА.

Гласъ 8, большаго знаменнаго роспѣва.

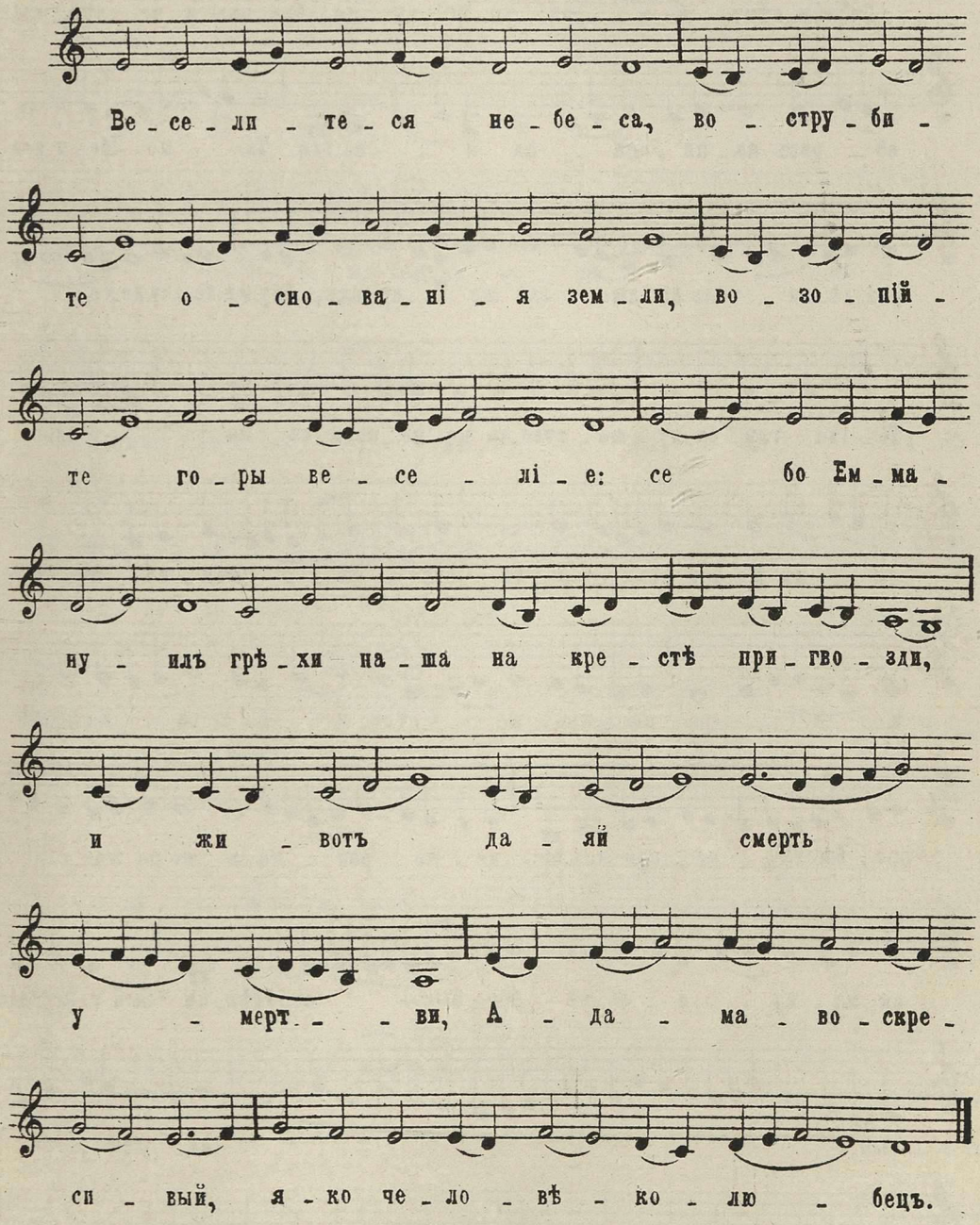
(См. стр. 30.)



№ 14. Стихира воскресна на Господи воззвахъ.

Гласъ 1ый большаго знаменнаго роспѣва.

(см. стр. 30.)

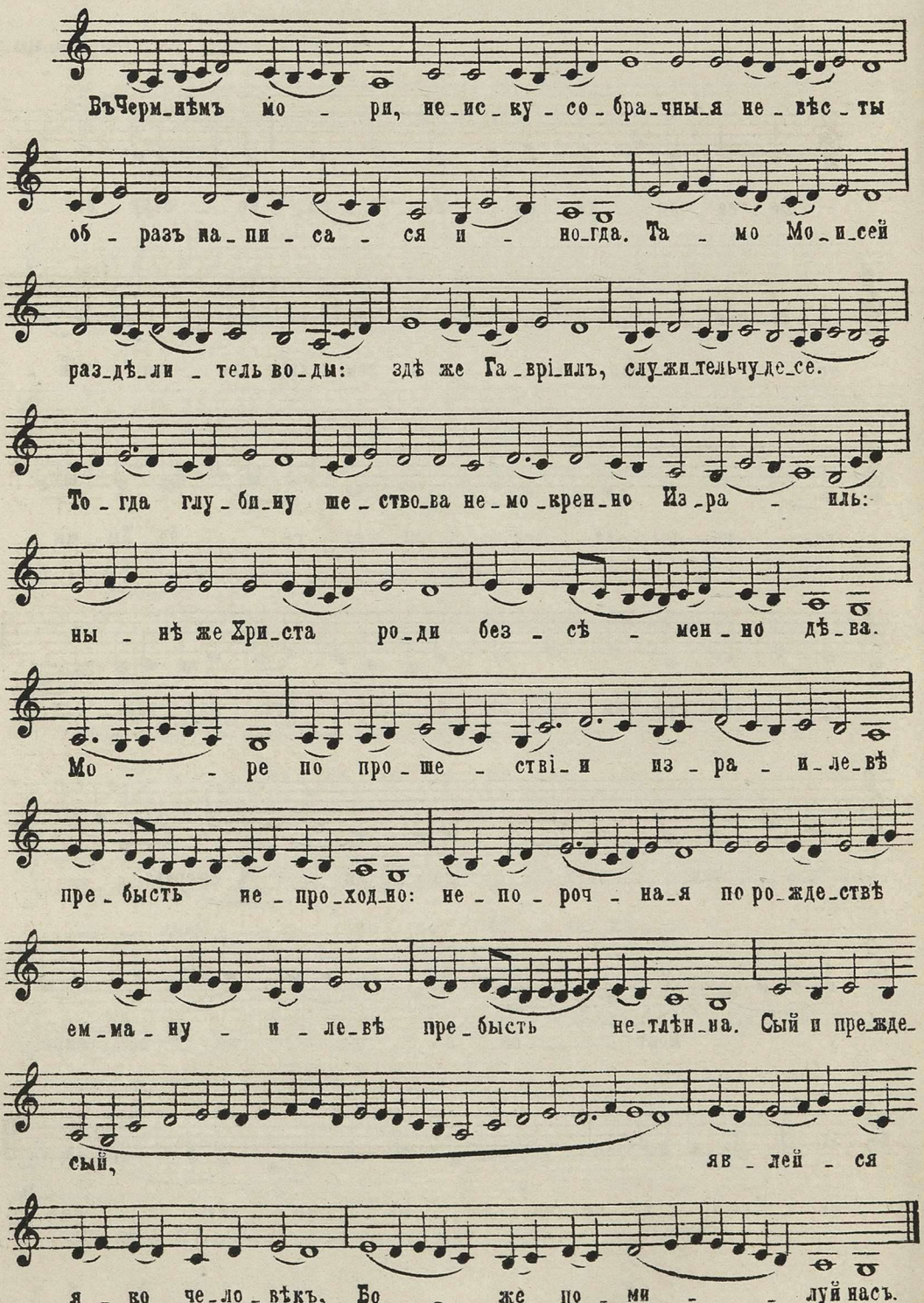


№ 15. Въ Чермнѣмъ мори...

Богородиченъ 5го гласа.

Большаго знаменнаго роспѣва.

(см. стр. 30.)



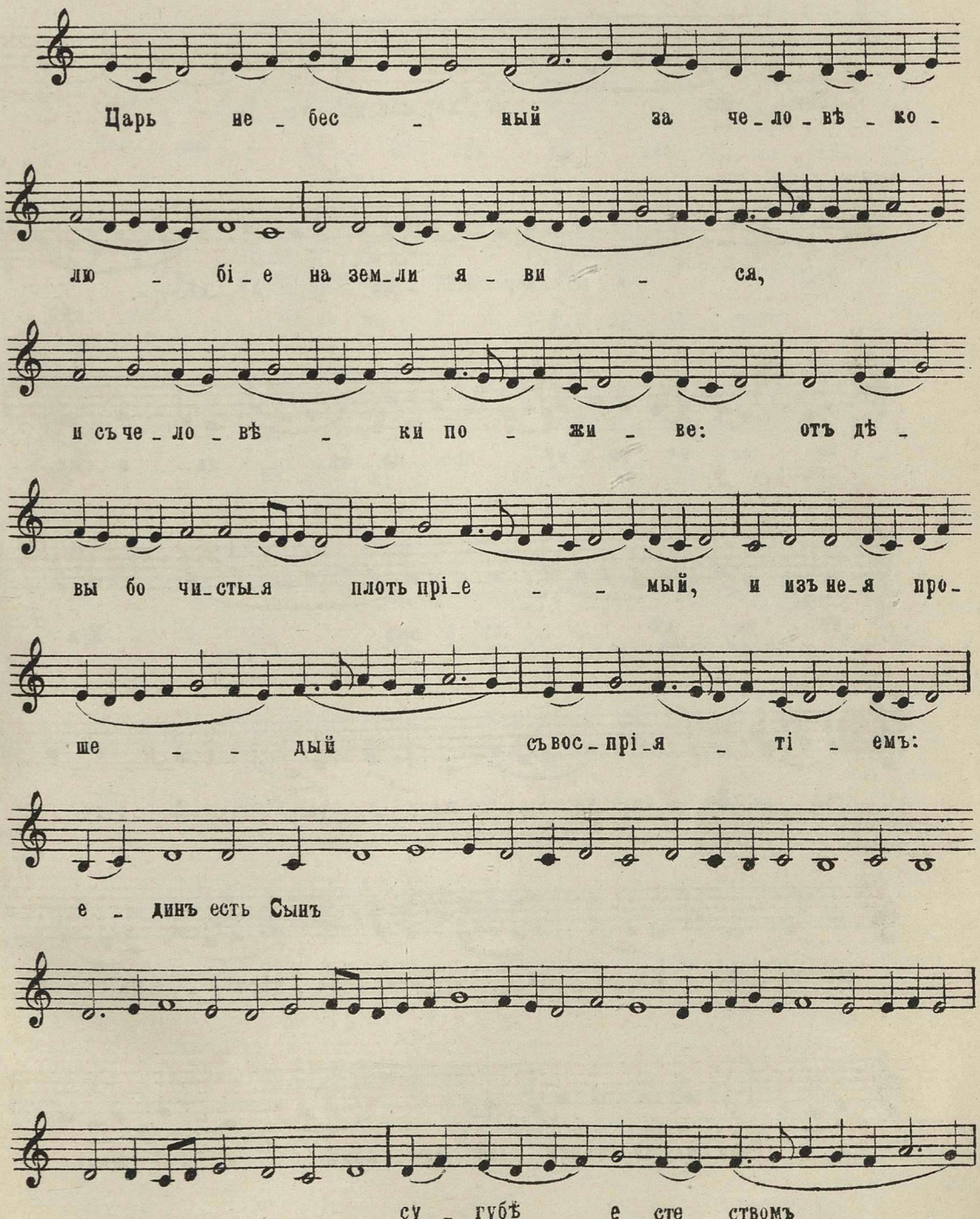
№ 16

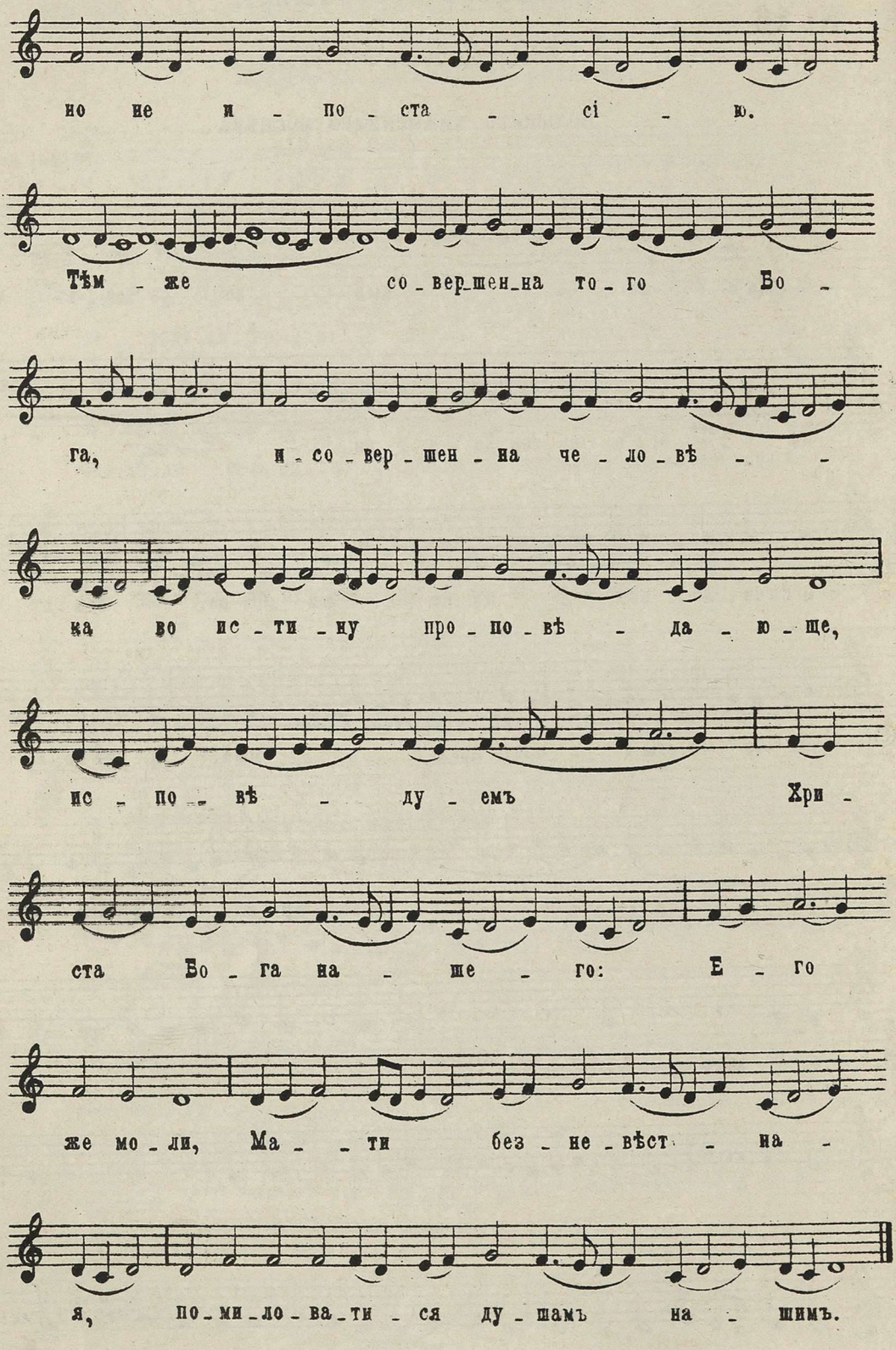
Царь небесный...

Богородиченъ 8го гласа

Большаго знаменнаго роспѣва.

(См. стр. 30.)




но не и - по - ста - сі - ю.
Тѣм - же со - вер - шен - на то - го Бо -
га, и - со - вер - шен - на че - ло - вѣ - -
ка во ис - ти - ну про - по - вѣ - да - ю - ще,
ис - по - вѣ - ду - емъ Хри -
ста Бо - га на - ше - го: Е - го
же мо - ли, Ма - - ти без - не - вѣст - на -
я, по - ми - ло - ва - ти - ся ду - шамъ на - шимъ.

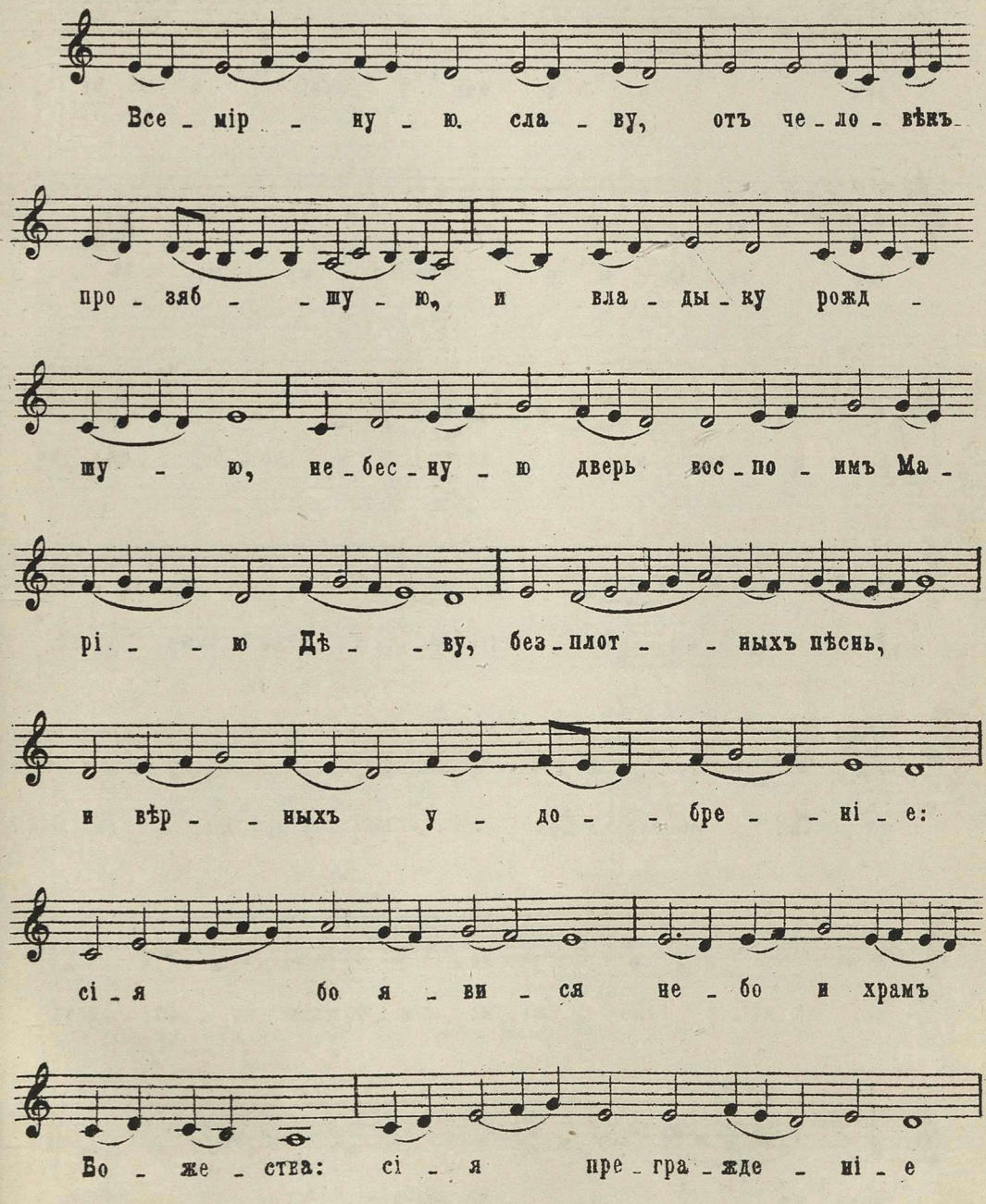
№ 17

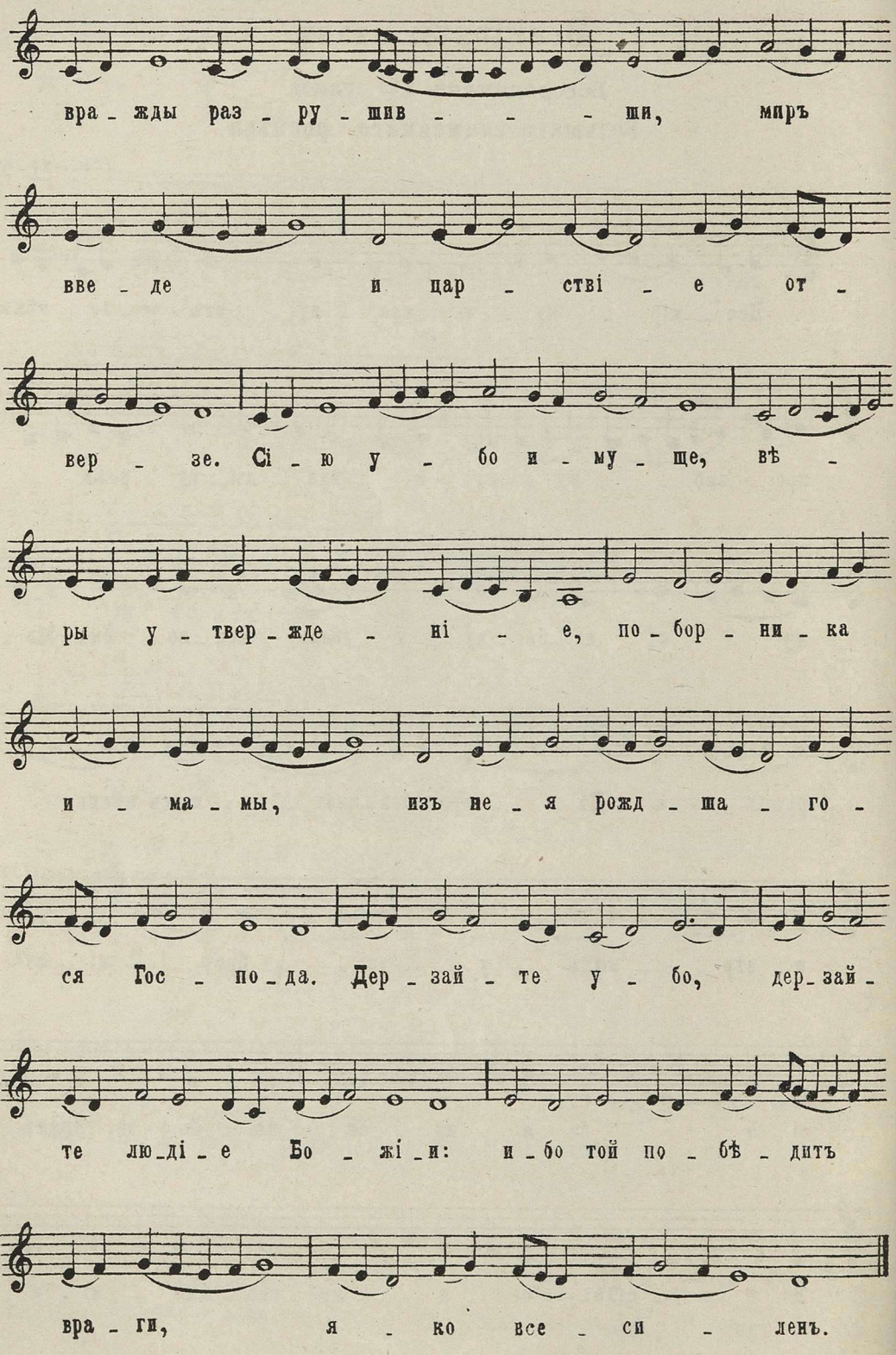
Всемірную славу.

Богородиченъ 1го гласа

Большаго знаменнаго роспѣва.

(см. стр. 30:)



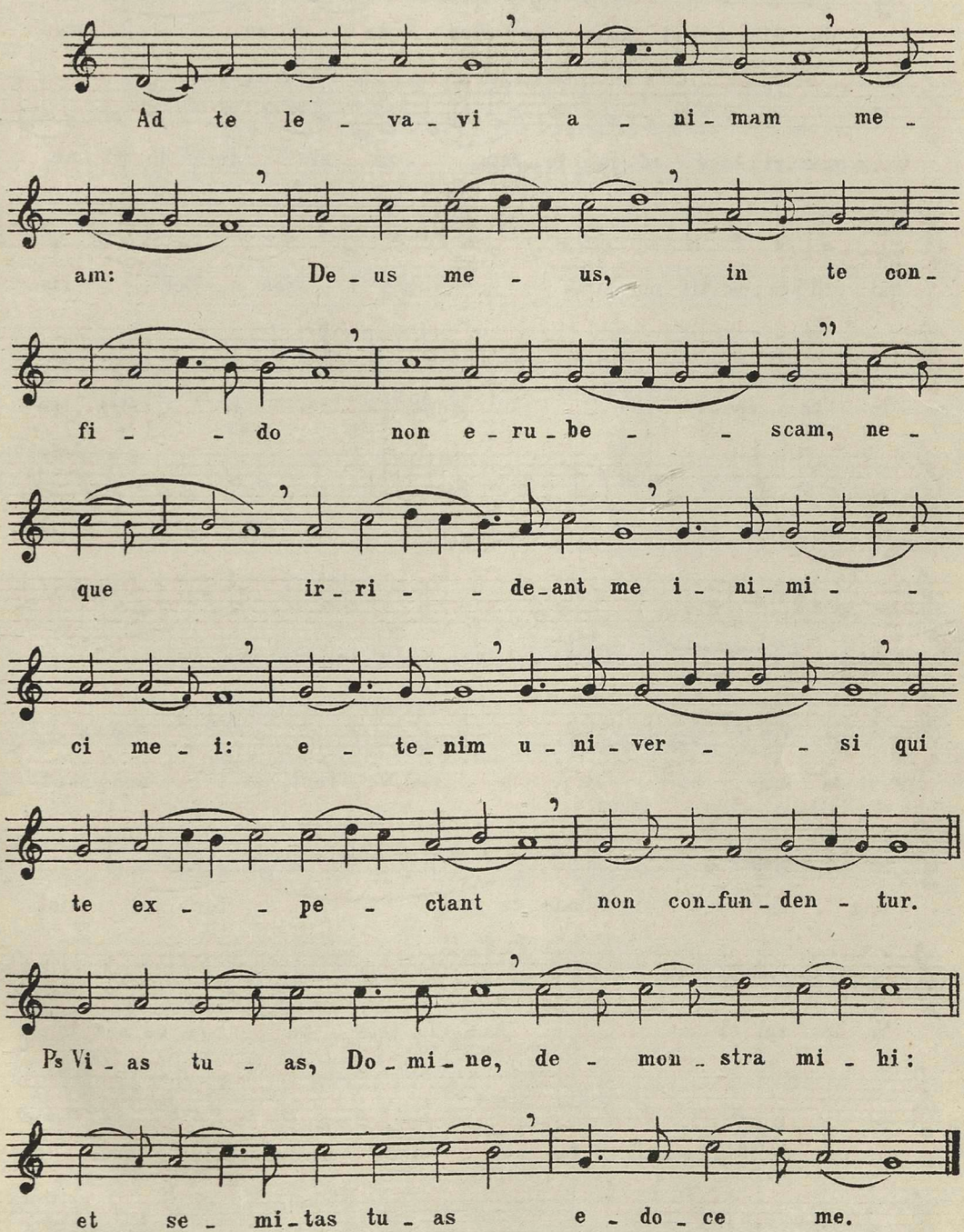

вра - жды раз - ру - шив - - - ши, миръ
вве - де и цар - ствi - е от -
вер - зе. Сi - ю у - бо и - му - ще, вѣ -
ры у - твер - жде - нi - е, по - бор - ни - ка
и - ма - мы, изъ не - я рожд - ша - го -
ся Гос - по - да. Дер - зай - те у - бо, дер - зай -
те лю - дi - е Бо - жi - и: и - бо той по - бѣ - дитъ
вра - ги, я - ко все - си - ленъ.

№ 18.

Introitus VIII modi.

Пѣснь восхожденія VIII лада.

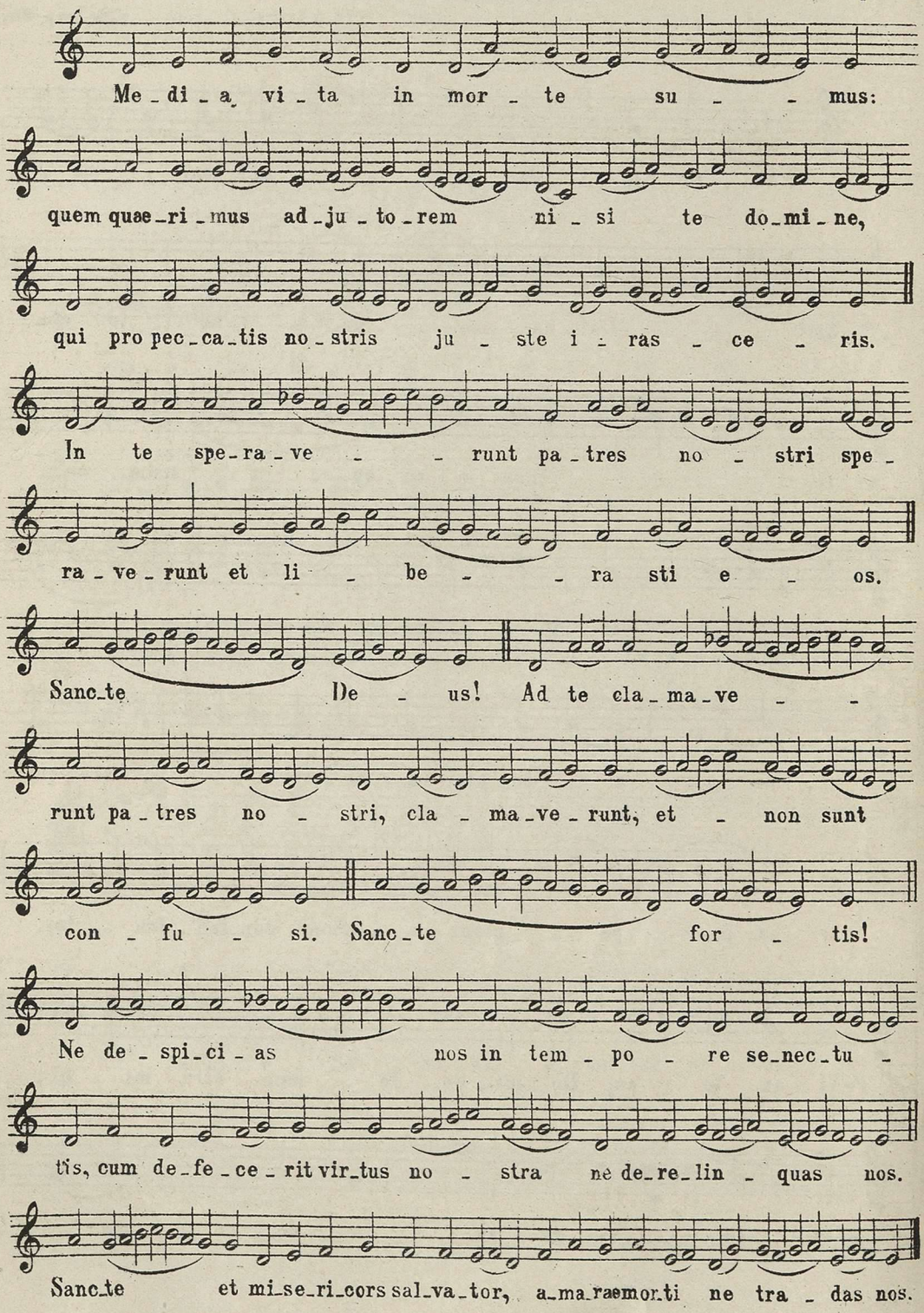
(См. стр. 34.)



№ 19. Antiphona „MEDIA VITA.“

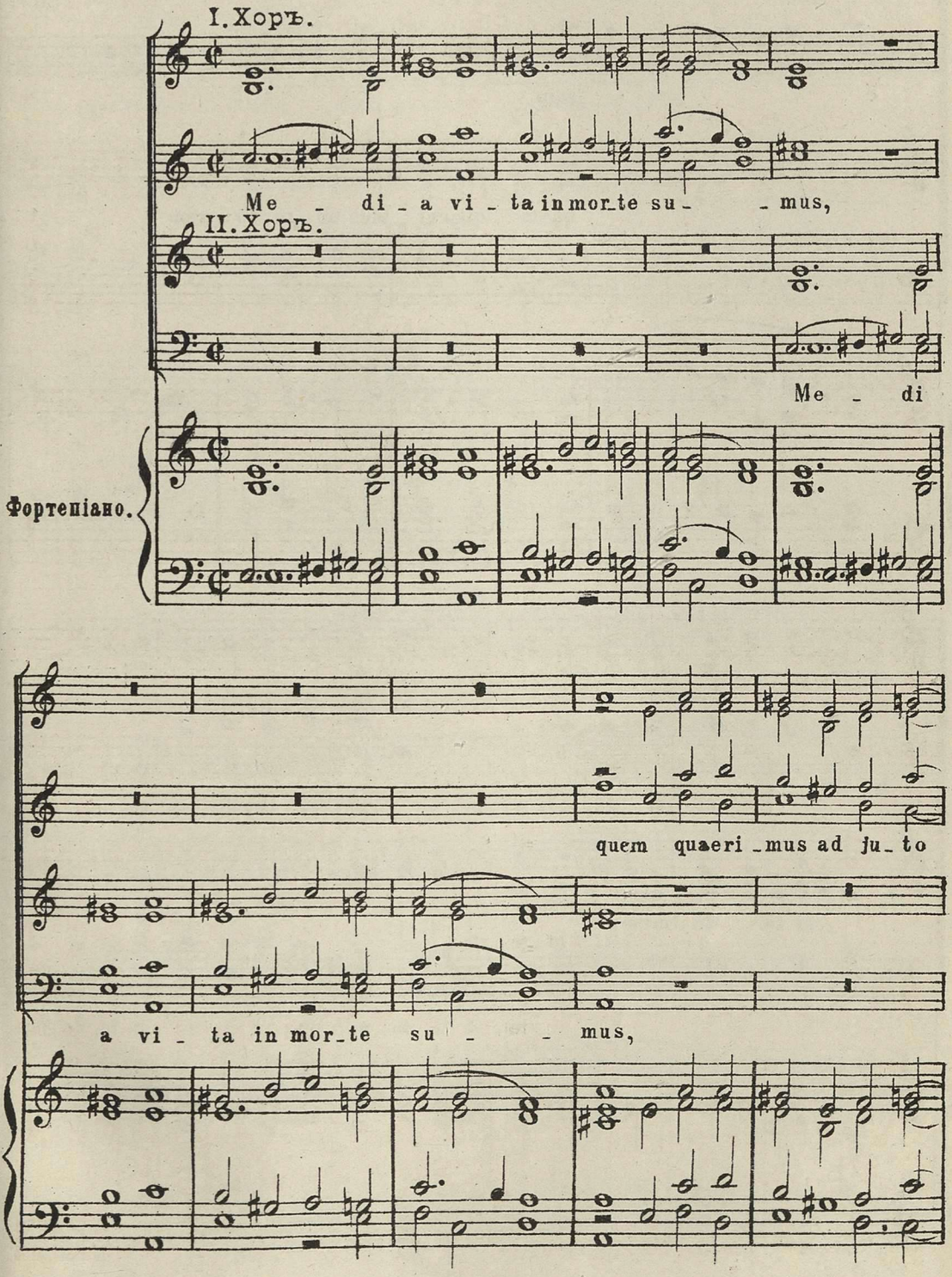
NOTKER BALBULUS.
(840–912.)

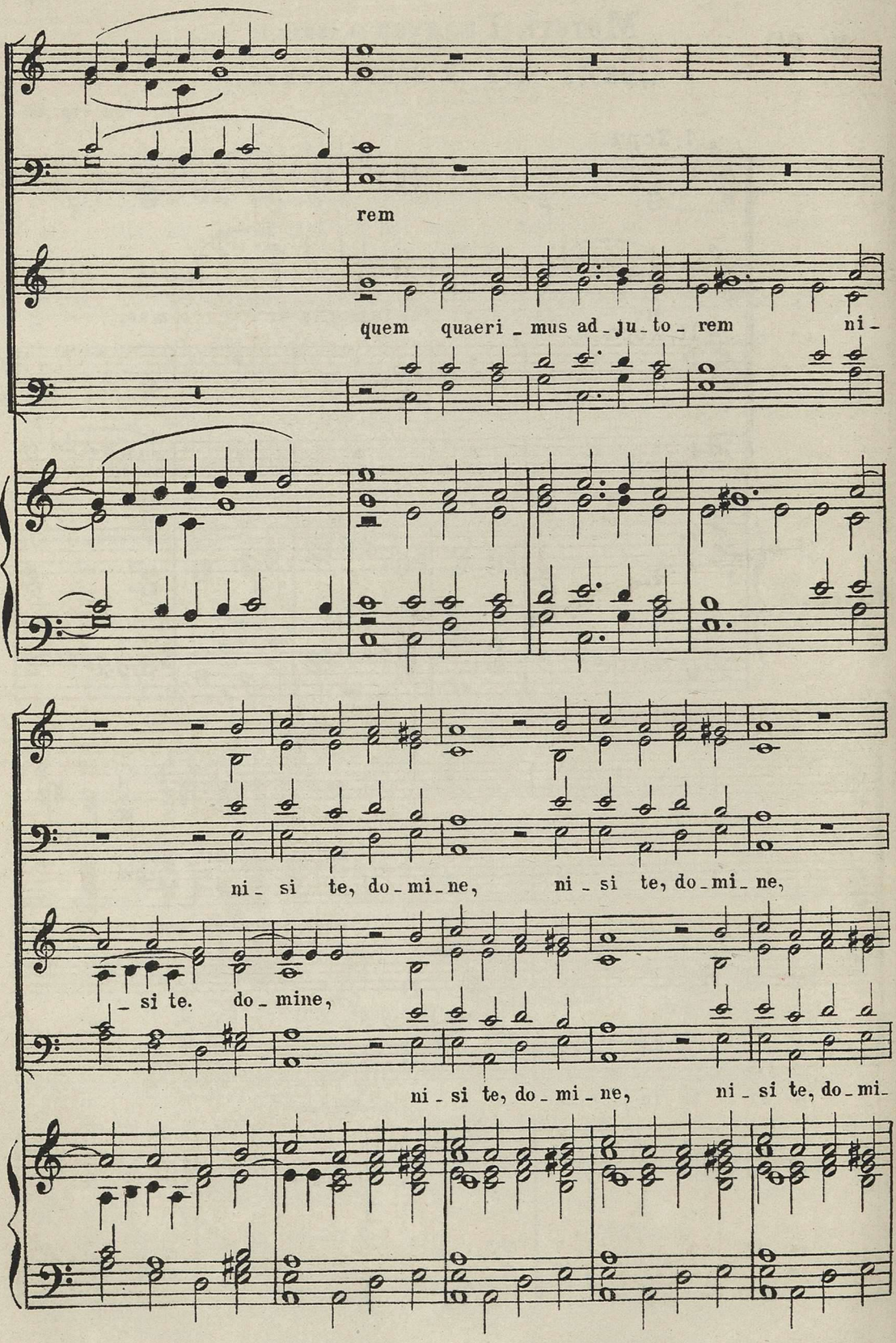
(См. стр. 36.)

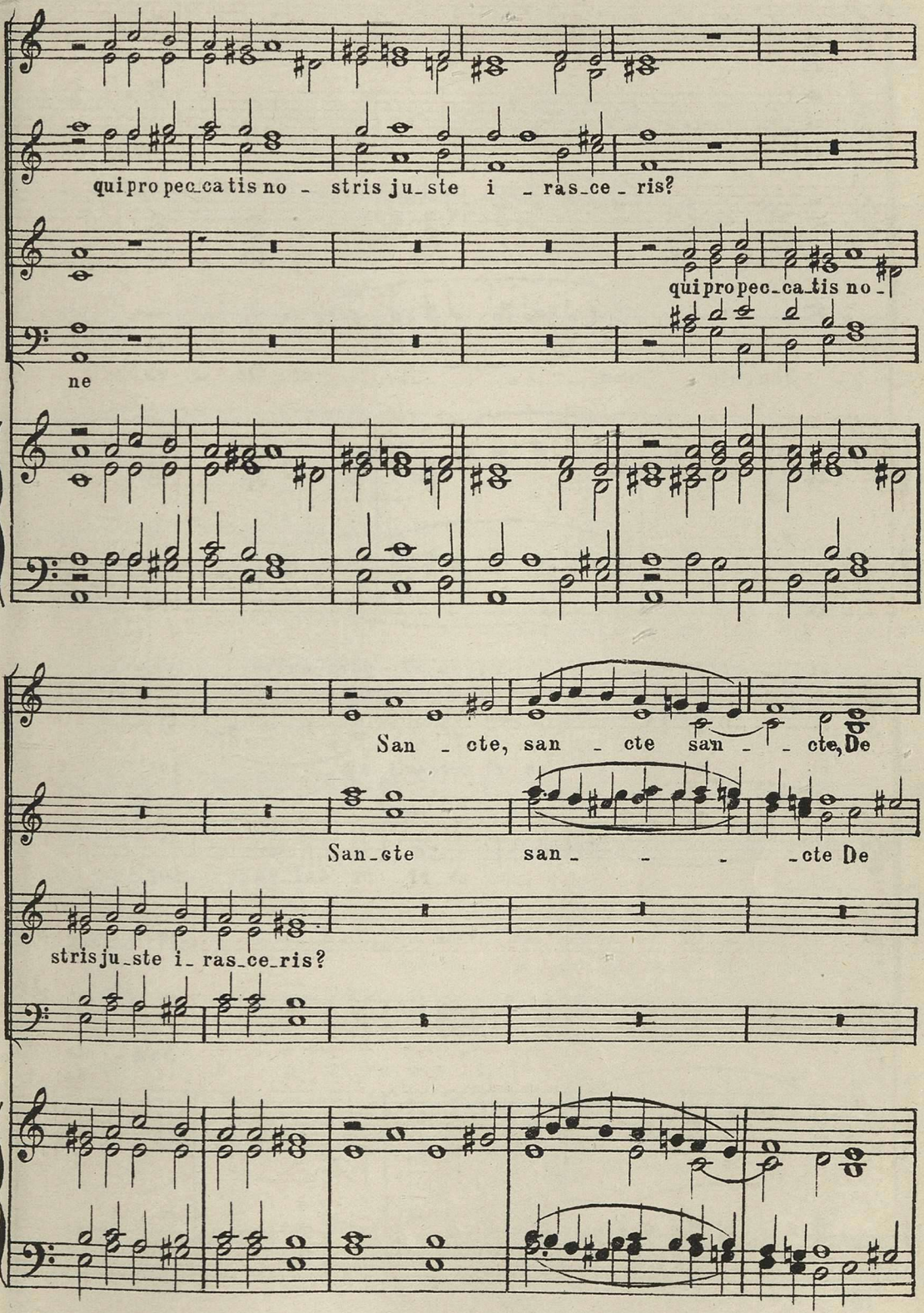


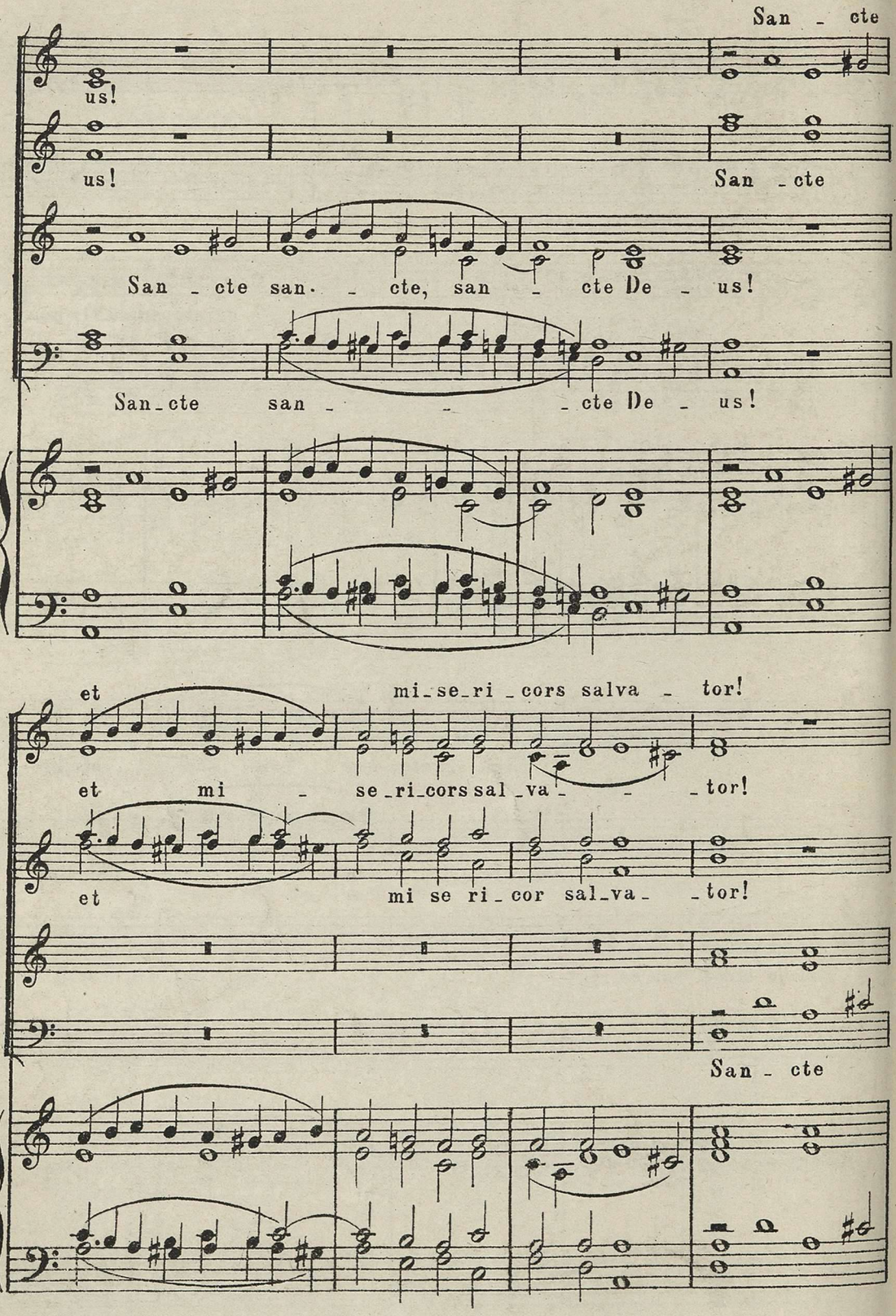
№ 20. Мотетъ Галлуса (+1591г.): „MEDIA VITA IN MORTE SUMUS."

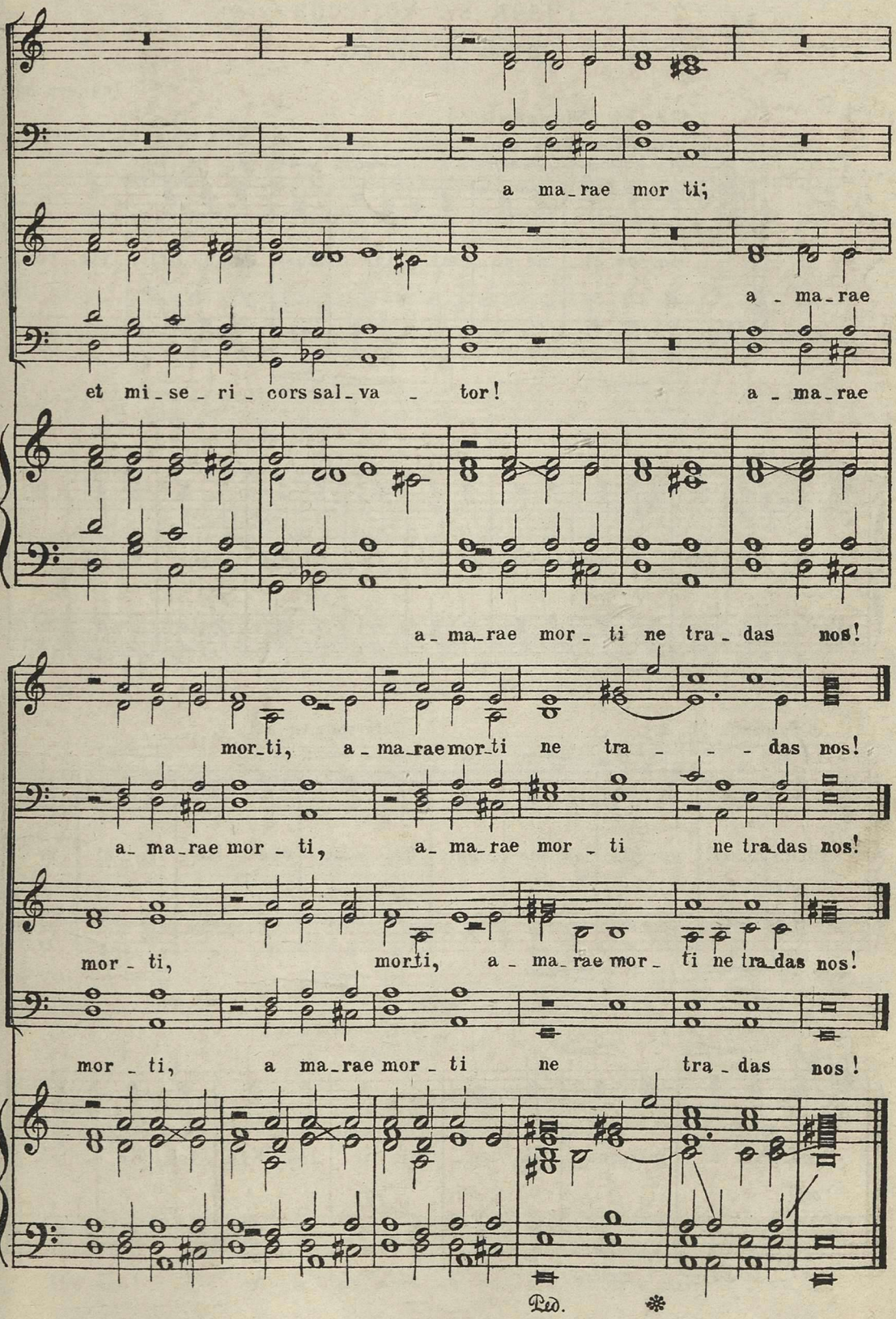
(см. стр. 86.)




rem
quem quaeri_mus ad_ju_to_rem ni_
ni_si te, do_mi_ne, ni_si te, do_mi_ne,
_si te. do_mine,
ni_si te, do_mi_ne, ni_si te, do_mi_


qui pro pec_ca tis no - stris ju_ste i _ ras_ce _ ris?
qui pro pec_ca_tis no -
ne
San _ cte, san _ cte san _ _ cte, De
San_cte san _ _ _ _cte De
stris ju_ste i_ ras_ce_ris?

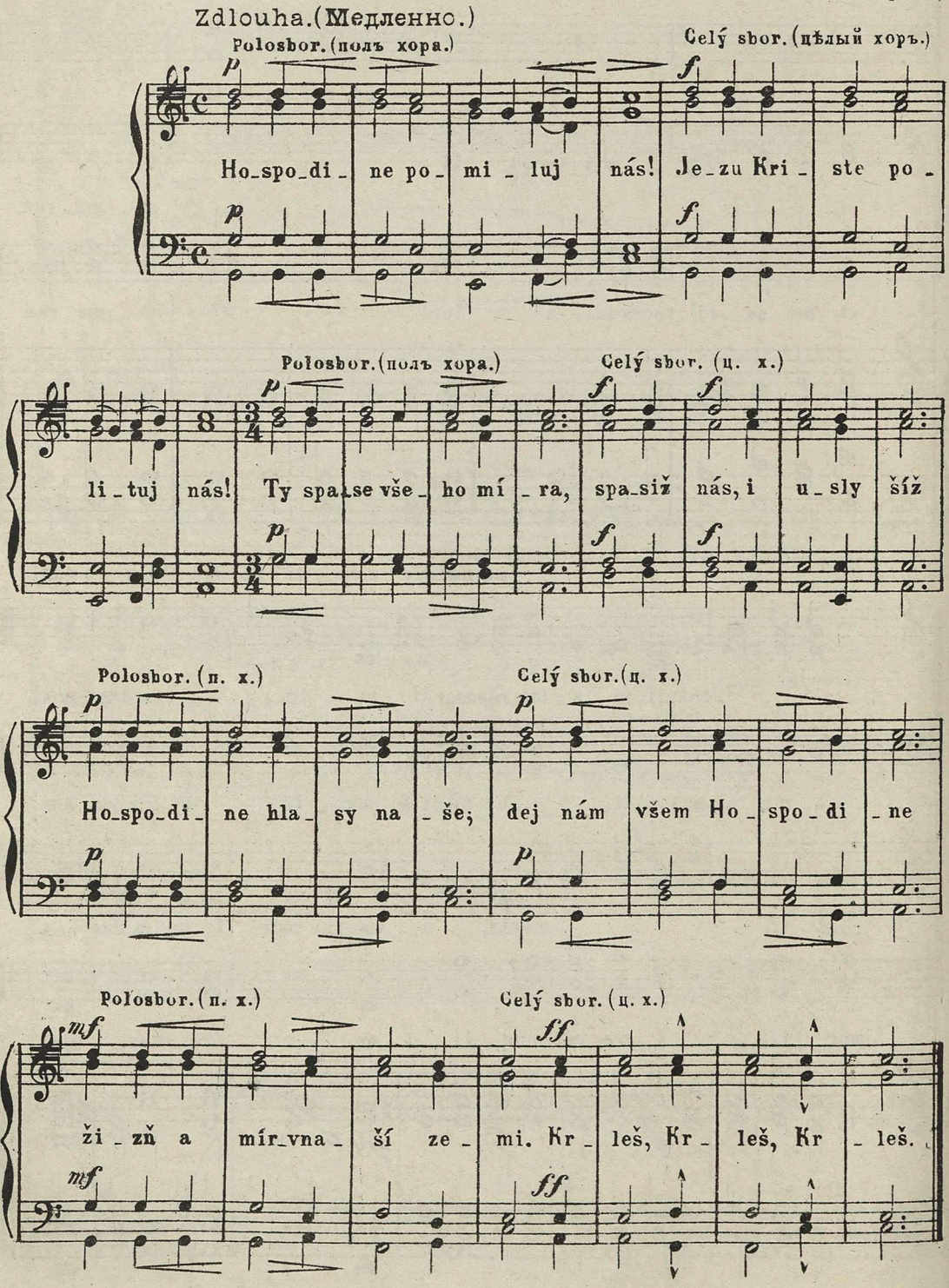

San - cte
us!
us!
San - cte
San - cte san - cte, san - cte De - us!
San - cte san - - - cte De - us!
et mi - se - ri - cors salva - tor!
et mi - se - ri - cors sal - va - - - tor!
et mi se ri - cor sal - va - - tor!
San - cte


a ma_rae mor ti;
a _ ma_rae
et mi_se_ri_cors sal_va _ tor!
a _ ma_rae
a_ma_rae mor_ti ne tra_das nos!
mor_ti, a_ma_rae mor_ti ne tra _ _ _ das nos!
a_ ma_rae mor _ ti, a_ ma_rae mor _ ti ne tra_das nos!
mor _ ti, mor_ti, a _ ma_rae mor _ ti ne tra_das nos!
mor _ ti, a ma_rae mor _ ti ne tra _ das nos!
Ped.

№ 21. Piseň sv. Vojtěcha.

Пѣснь св. Войтеха.

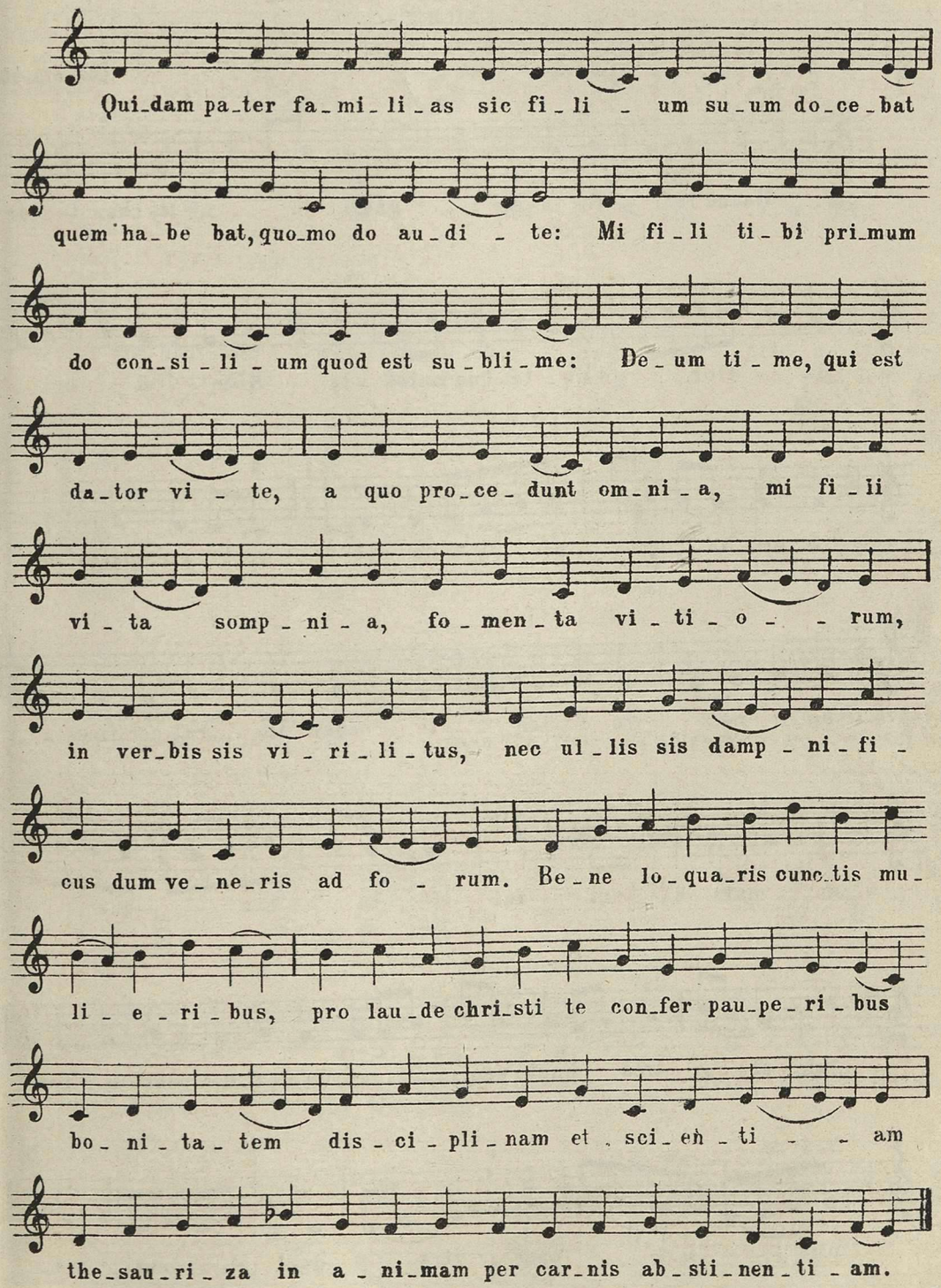
(см. стр. 87.)



№ 22. Dictamen.

Поученіе.

(См. стр. 38.)

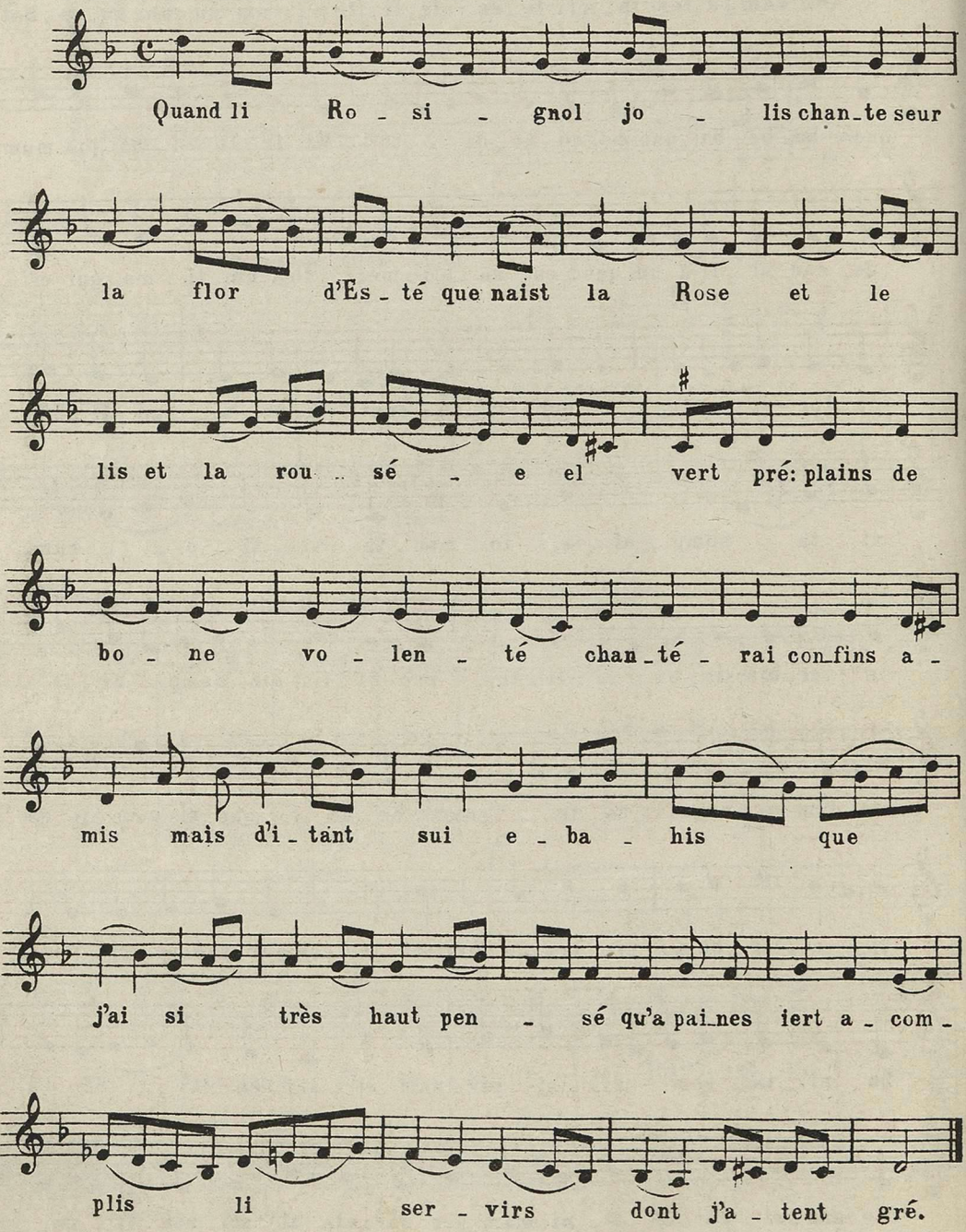


№ 23. Chanson du Châtelain de Coucy.

ПѢСНЯ КАСТЕЛЯНА ДЕ КУСИ.

(XII В.)

(См. стр. 46.)



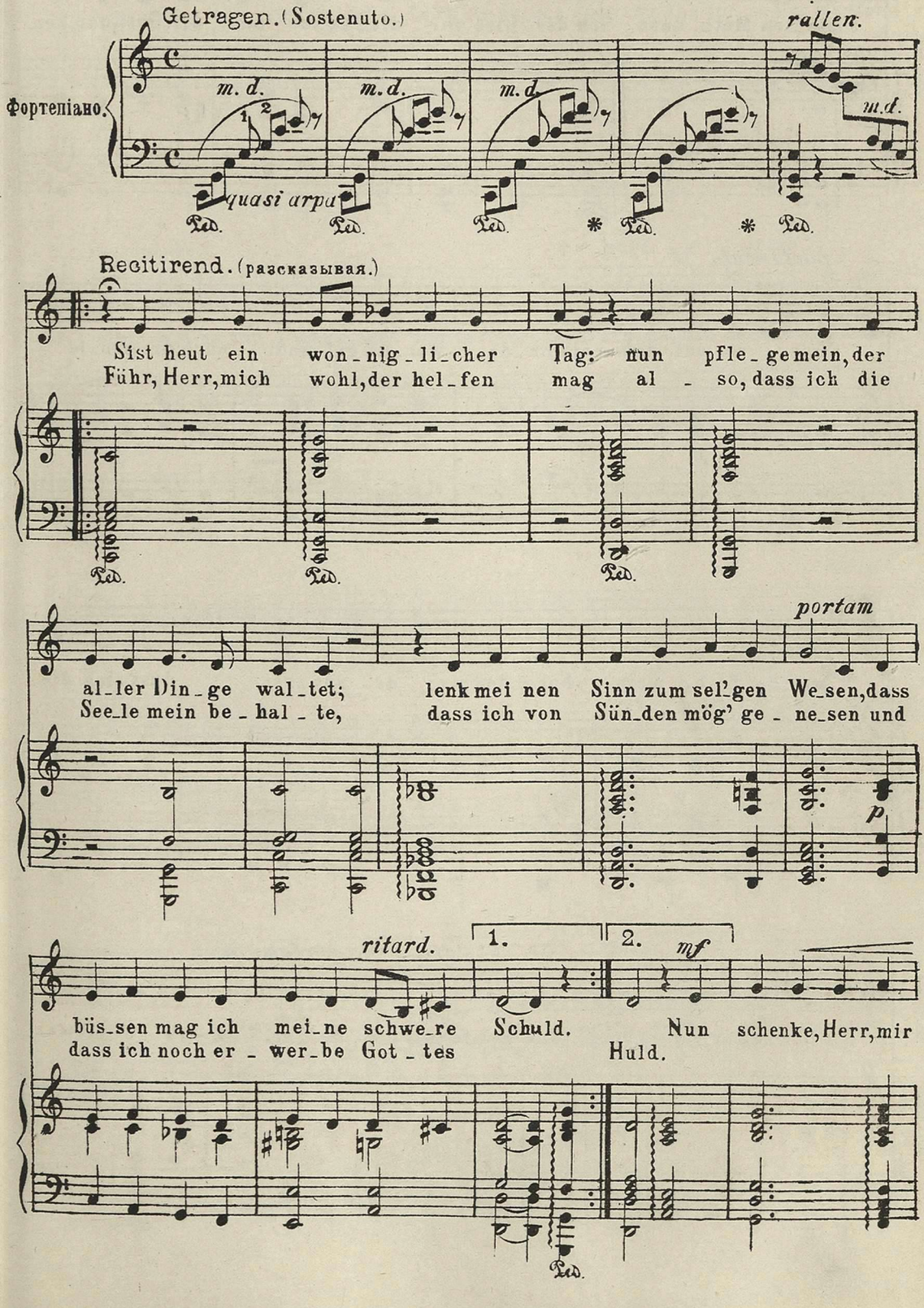
№ 24.

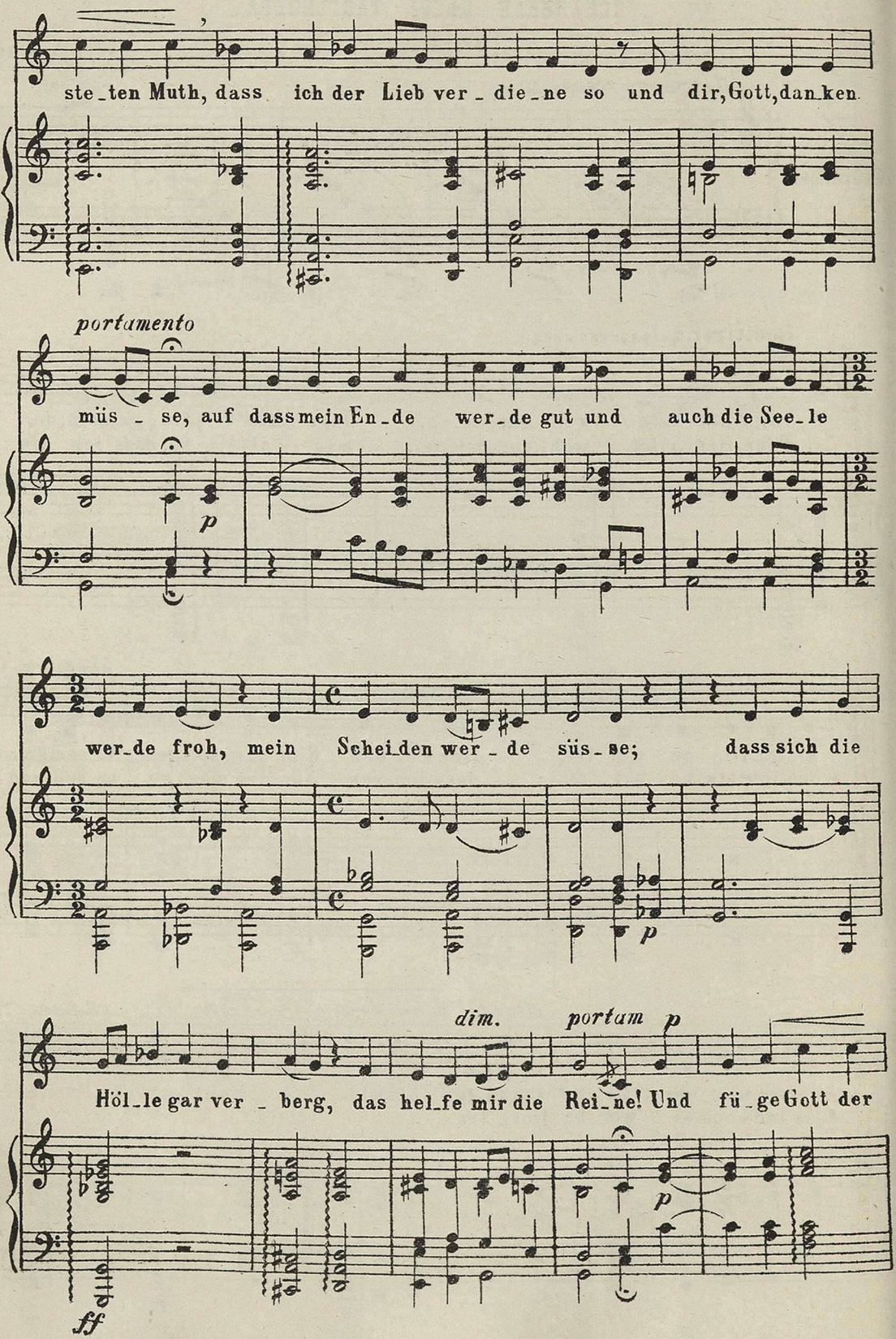
„Tannhaeuser's Busslied."

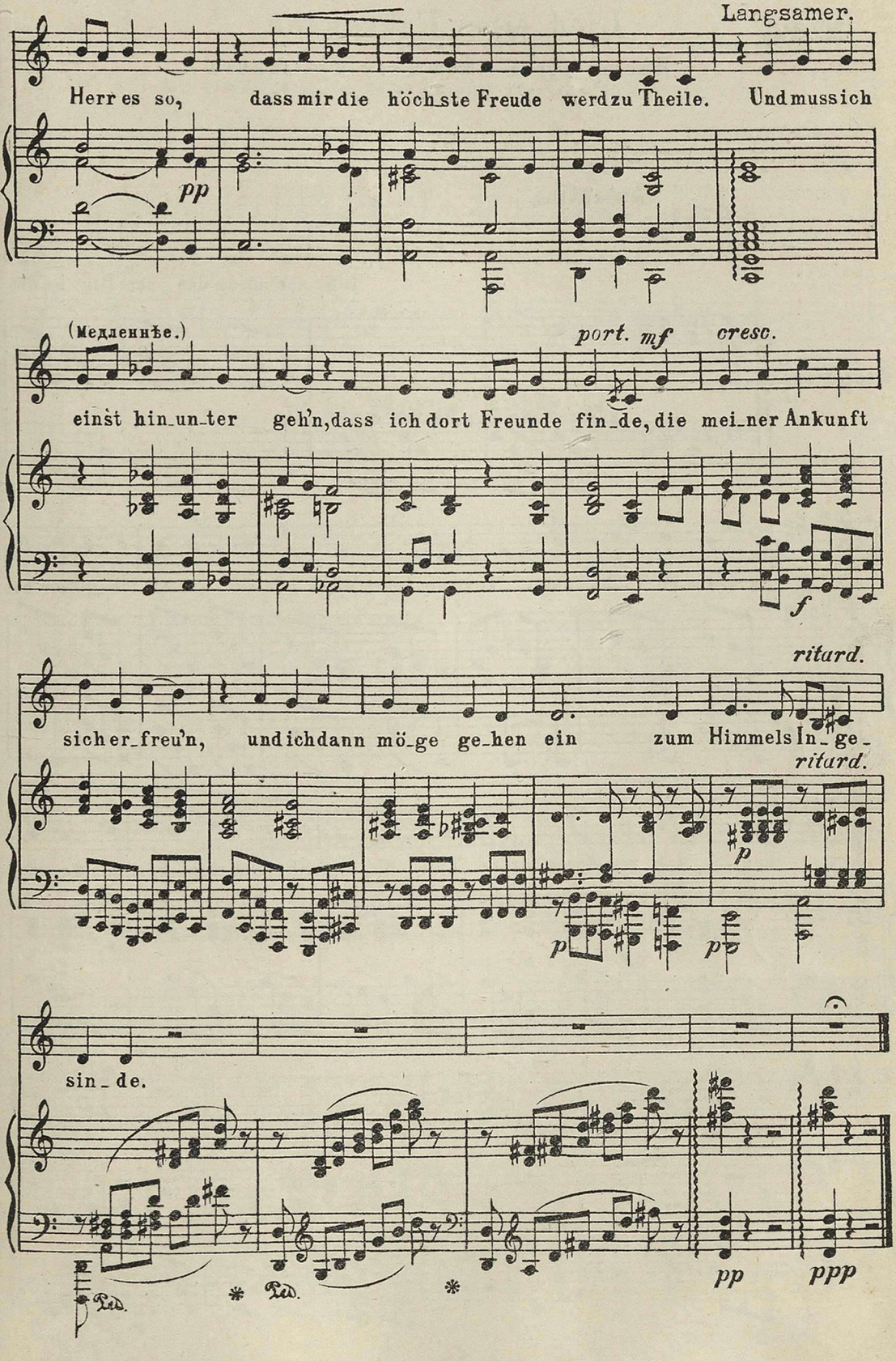
ПОКАЯННАЯ ПѢСНЬ ТАНГЕЙЗЕРА.

(XIII в.)

(См. стр. 46.)




ste_ten Muth, dass ich der Lieb ver_die_ne so und dir, Gott, dan_ken
portamento
müs_se, auf dass mein En_de wer_de gut und auch die See_le
p
wer_de froh, mein Schei_den wer_de süs_se; dass sich die
p
dim.
portam
p
Höl_le gar ver_berg, das hel_fe mir die Rei_ne! Und fü_ge Gott der
p
ff

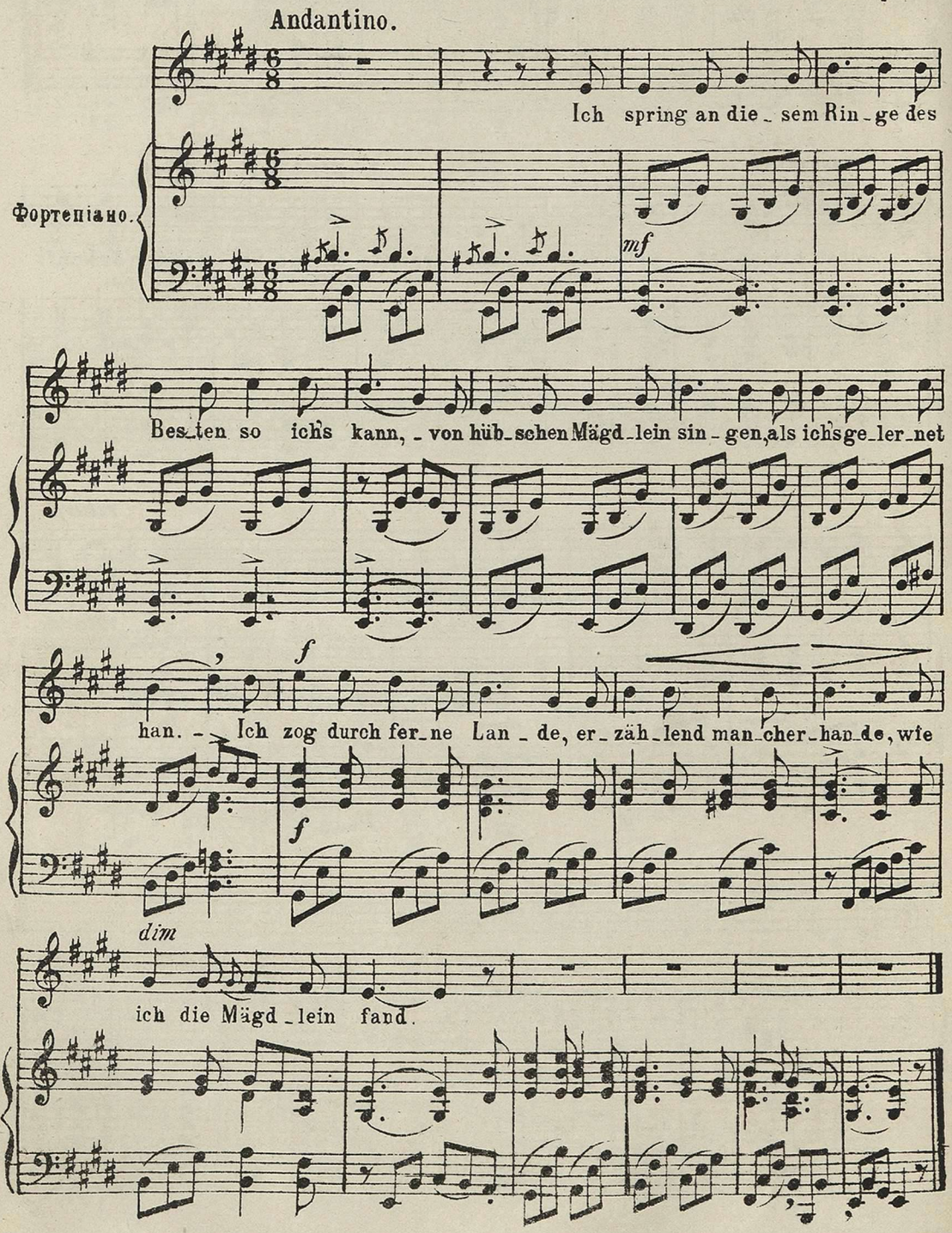

Langsamer.
Herr es so, dass mir die höch_ste Freude werd zu Theile. Und muss ich
pp
(Медленнѣе.)
port. mf cresc.
einst hin_un_ter geh'n, dass ich dort Freunde fin_de, die mei_ner Ankunft
f
ritard.
sich er_freu'n, und ich dann mö_ge ge_hen ein zum Himmels In_ge_
ritard.
p
p
p
sin_de.
pp
ppp
Ped.
Ped.

№ 25. Lied eines Fahrenden.

Пѣсня странствующаго музыканта.

(XIV в.)

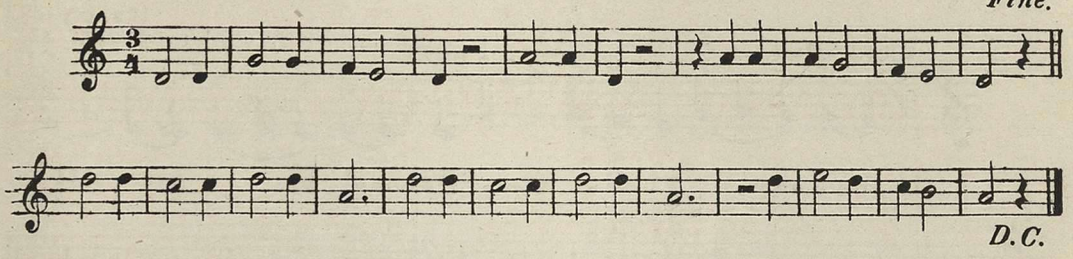
См. стр. 48.



№ 26. L' Omme armé.

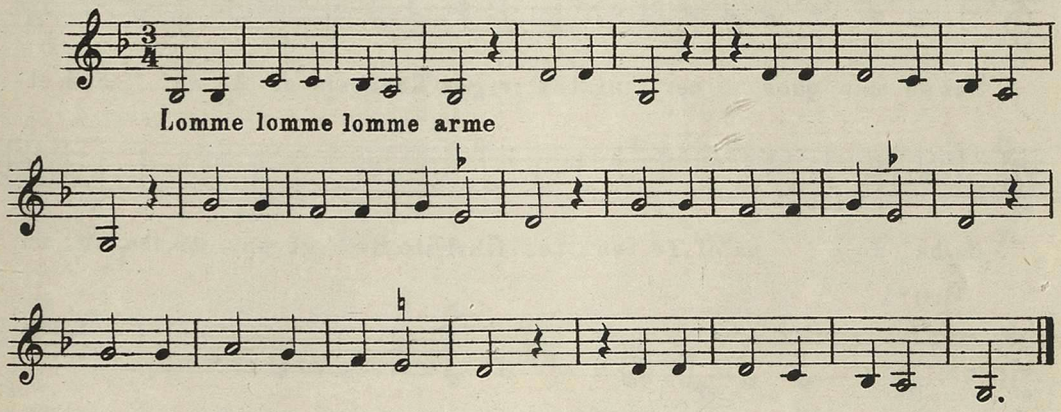
(см. J. Tiersot, Histoire de la chanson populaire en France, p. 452.)

(См. стр. 48.)



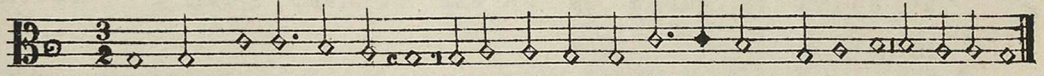
L' Omme armé.

(см. Riesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Musikalische Beilagen, S. I, № 3.)



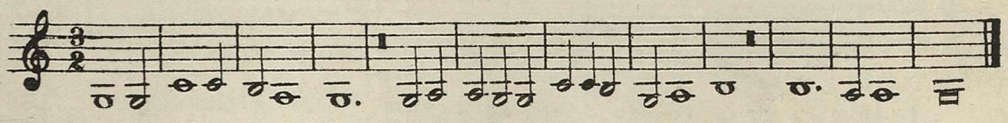
L' Omme armé.

(см. трактатъ Тинкториса у E. de Coussemaker, Scriptorum de Musica medii aevi, t. IV, pag 178.)



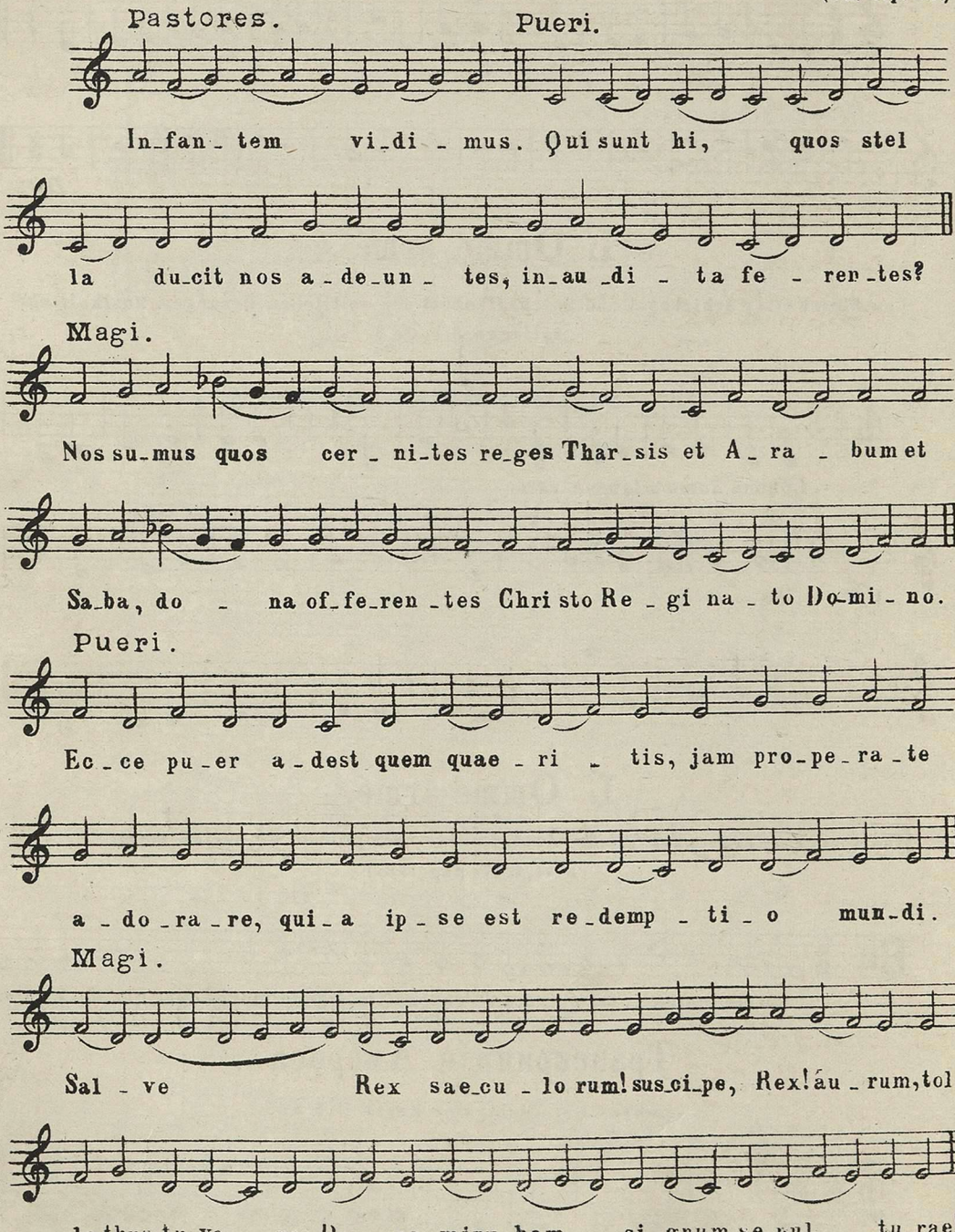
Транскрипція Амброса.

(Ambros, Geschichte der Musik II, S. 288.)

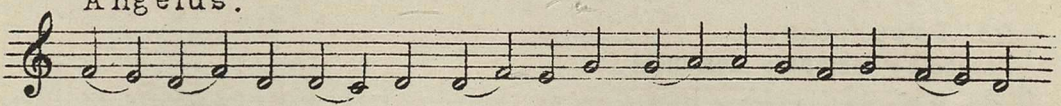


№ 27. ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА „Три святые царя“.

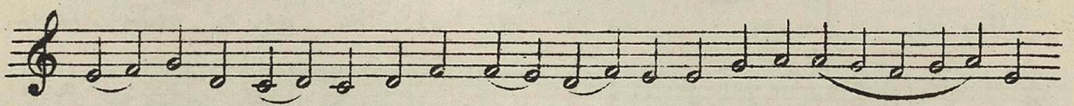
(См. стр. 53.)



Angelus.

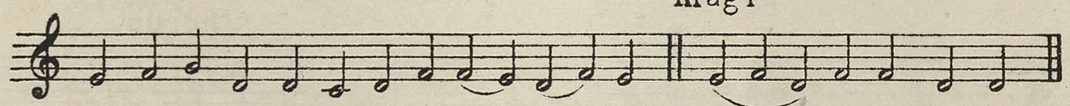


Im - ple - ta sunt om - ni - a, quae pro - phe - ti - ce dic - ta sunt,



ne vi - am re - me - an - tes a - li - am ne de - la - to - - - res

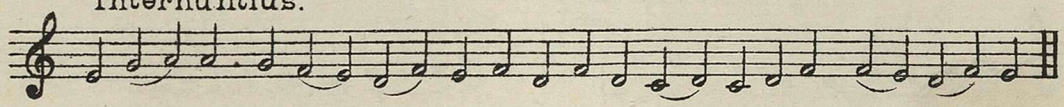
Magi



tan - ti re - gis pu - ni - en - di e - - ri - tis. O re - gem - coe - li.

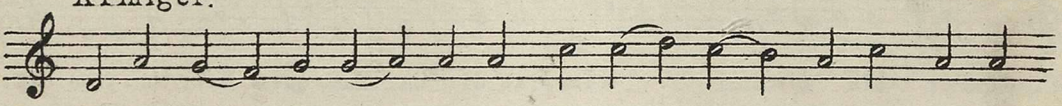
Chorus: Te Deum laudamus.

Internuntius.

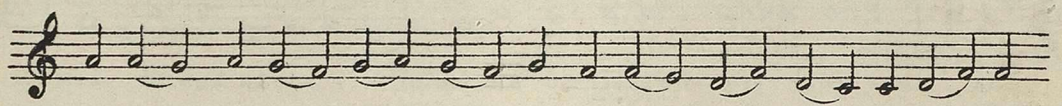


De - lu - sus es do - mi ne, Magi vi - am re - di - e - runt a li am.

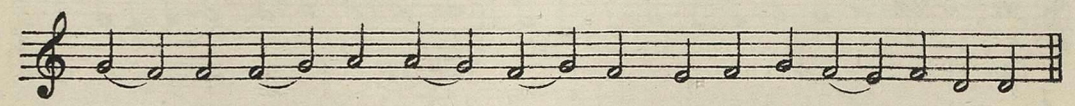
Armiger.



De - cer - ne do - mi - ne vin - di - ca - re i - ram tu - am,

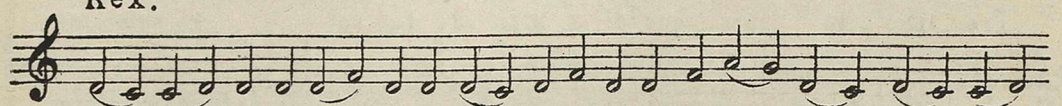


et stric - to mu - cro - ne que - re - re ju - be pu - e - rum;

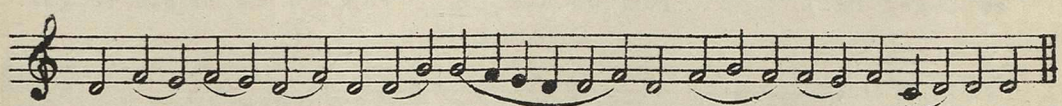


for - te in - ter oc - ci - sos oc - ci - de tur et pu - er.

Rex.



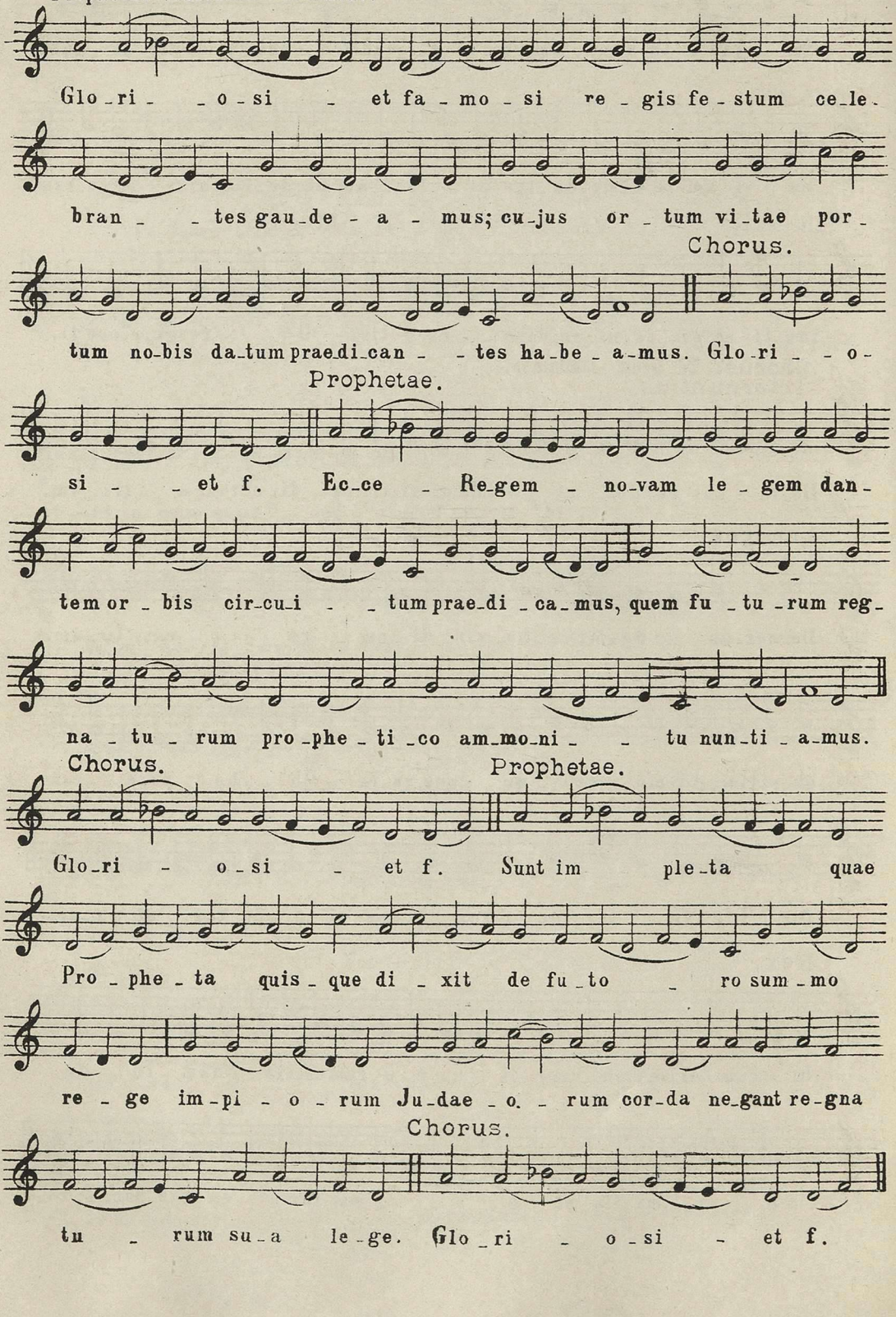
In - cen - di - um me - um ru - i - na e - o - rum ex - tin - guam In - do -



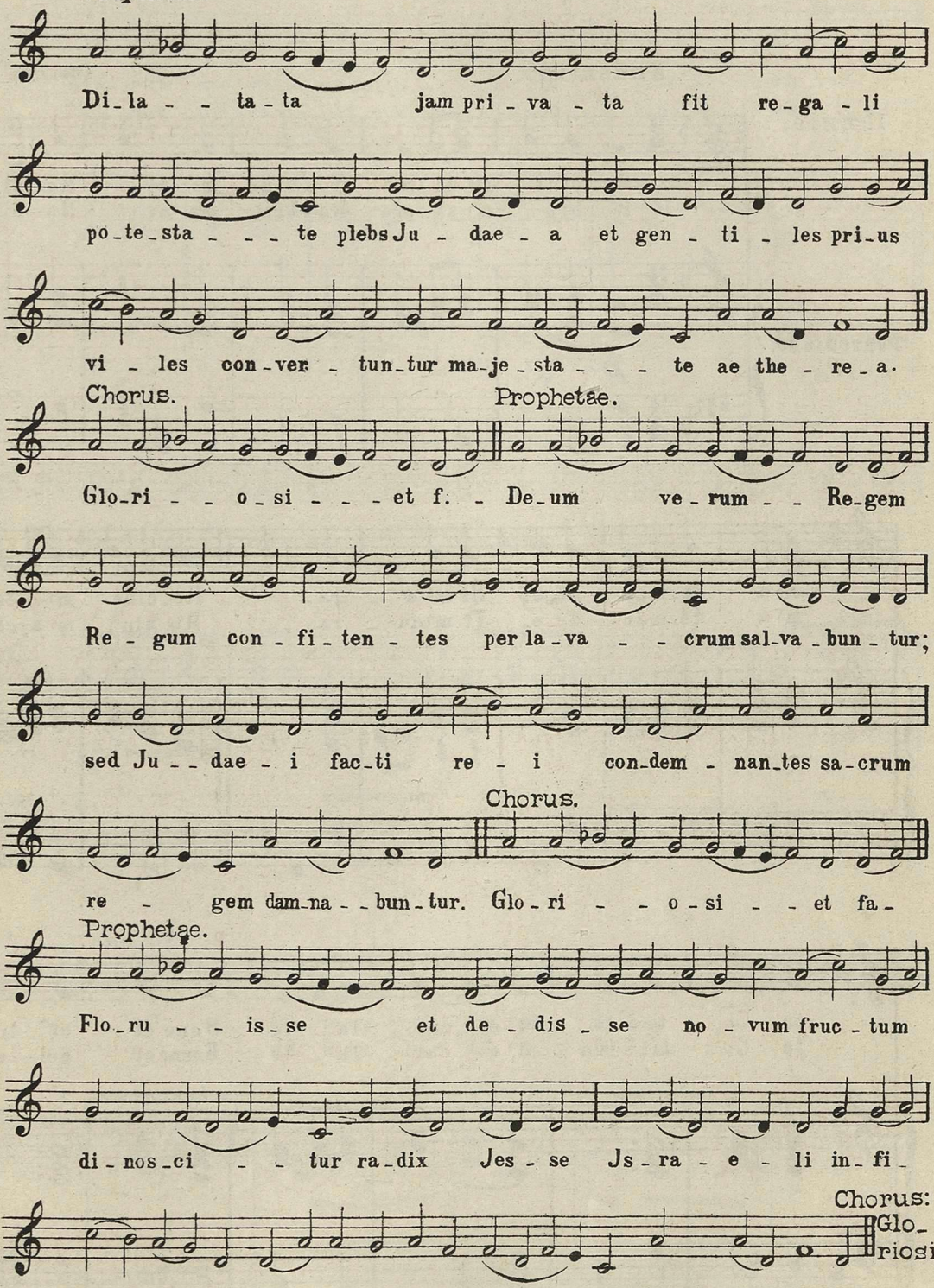
lis e - xi - mi - e pu - e - - - ros fac en - se per - i - re.

Ad Prophetas

Prophetae venientes admonent.



Prophetae.


Di_la_ta_ta jam pri_va_ta fit re_ga_li
po_te_sta_te plebs Ju_dae_a et gen_ti_les pri_us
vi_les con_ver_tun_tur ma_je_sta_te ae the_re_a.
Chorus.
Prophetae.
Glo_ri_o_si_et f._De_um ve_rum_Re_gem
Re_gum con_fi_ten_tes per la_va_crum sal_va_bun_tur;
sed Ju_dae_i fac_ti re_i con_dem_nan_tes sa_crum
Chorus.
re_gem dam_na_bun_tur. Glo_ri_o_si_et fa_
Prophetae.
Flo_ru_is_se et de_dis_se no_vum fruc_tum
di_nos_ci_tur ra_dix Jes_se Js_ra_e_li in_fi_
Chorus:
Glo_
de_li iam Ma_ri_a na_tus sci_tur (nunc) ad_es_se
riosi.

№ 28.

Robins m' aime.

РОНДО АДАМА ДЕ ЛЯ ГАЛЬ (1285 г.)

(См. стр. 56.)

Andantino.

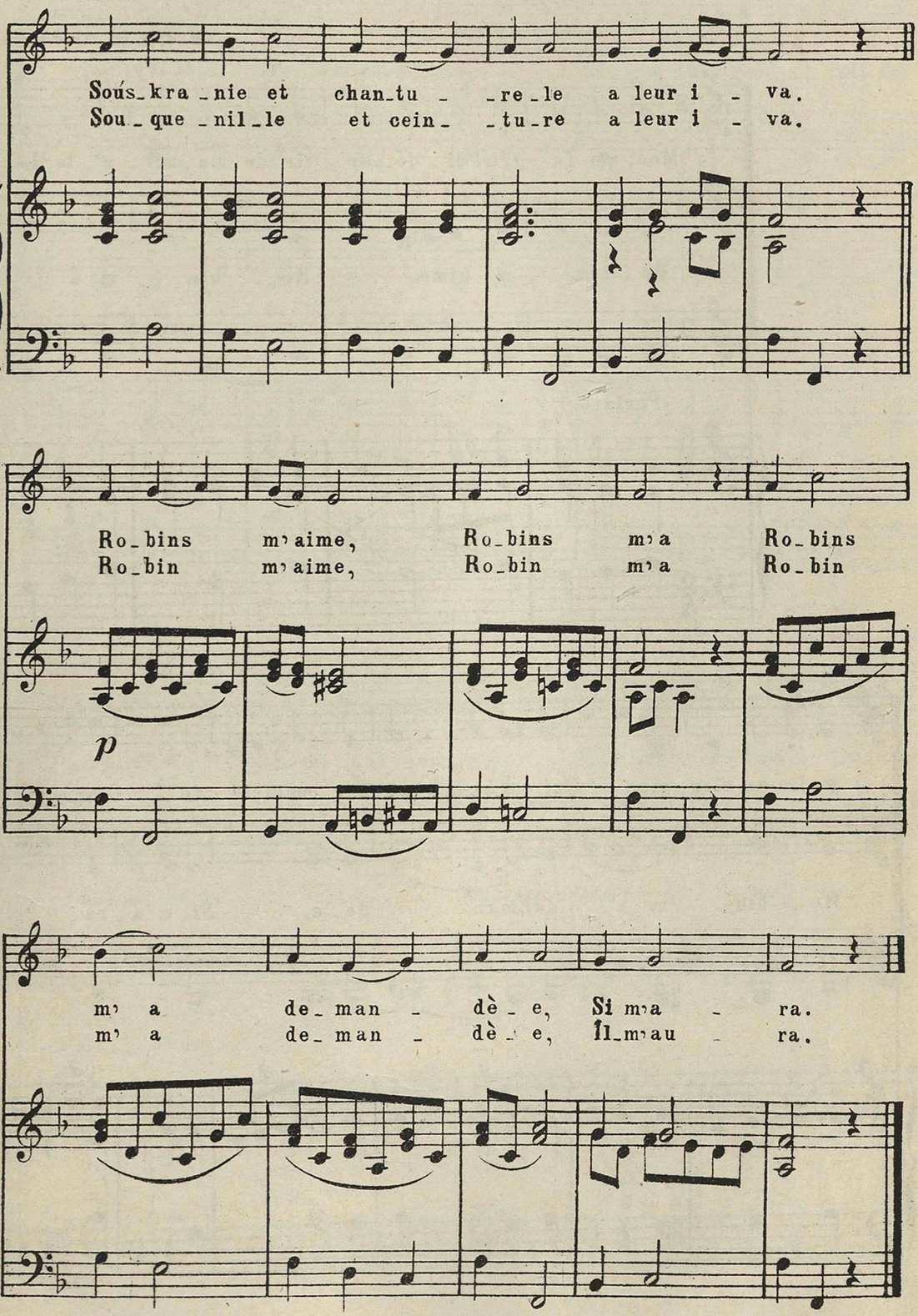
Пѣніе.

Фортепіано.

Ro_bins m' ai_me Ro_bins m' a; Ro_bins
Ro_bin m' ai_me Ro_bin m' a; Ro_bin

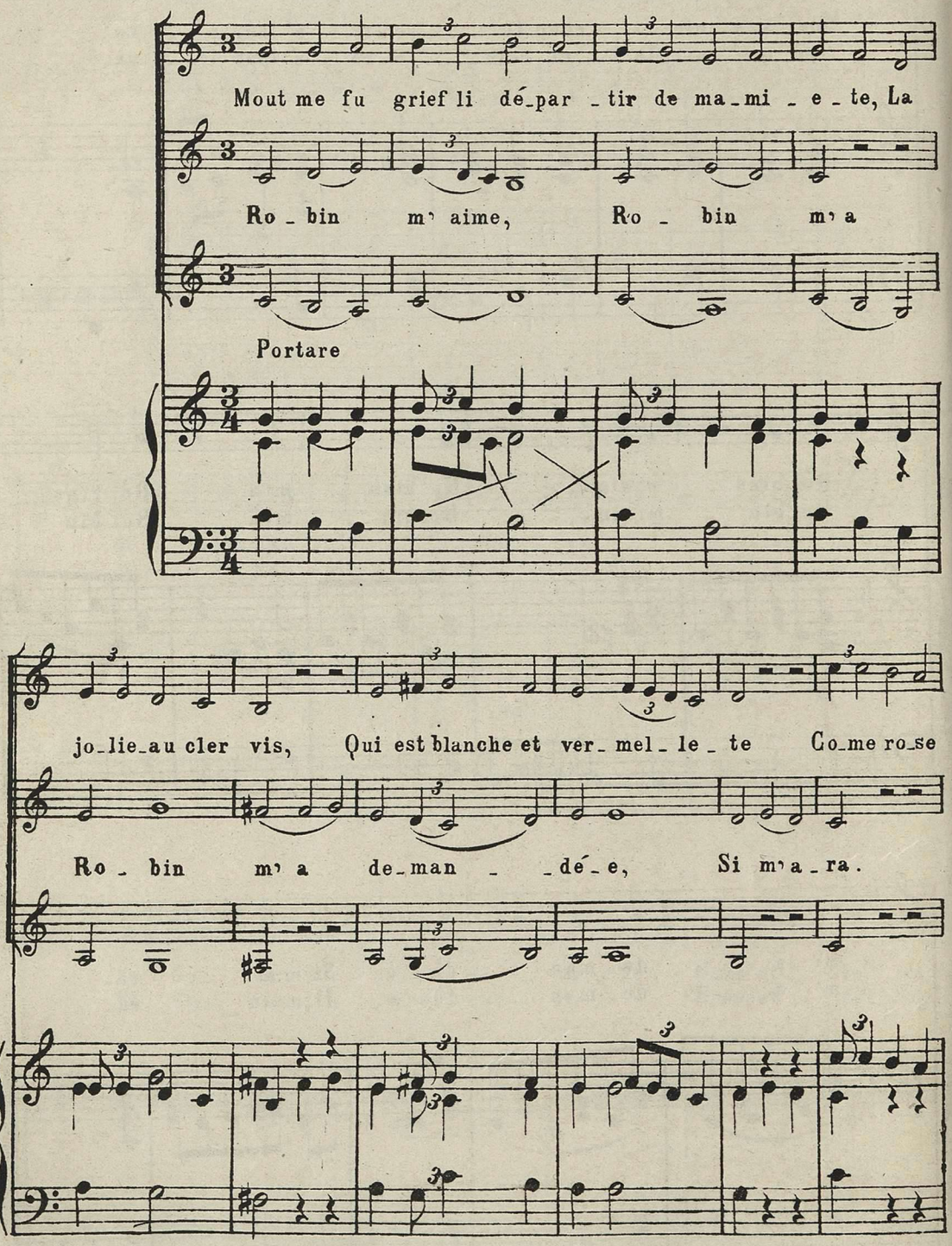
m' a de_man_dé_e, Si m' a _ ra. Ro_bins m' a_ca_
m' a de_man_dé_e, Π m' au _ ra. Ro_bin m' a_che_

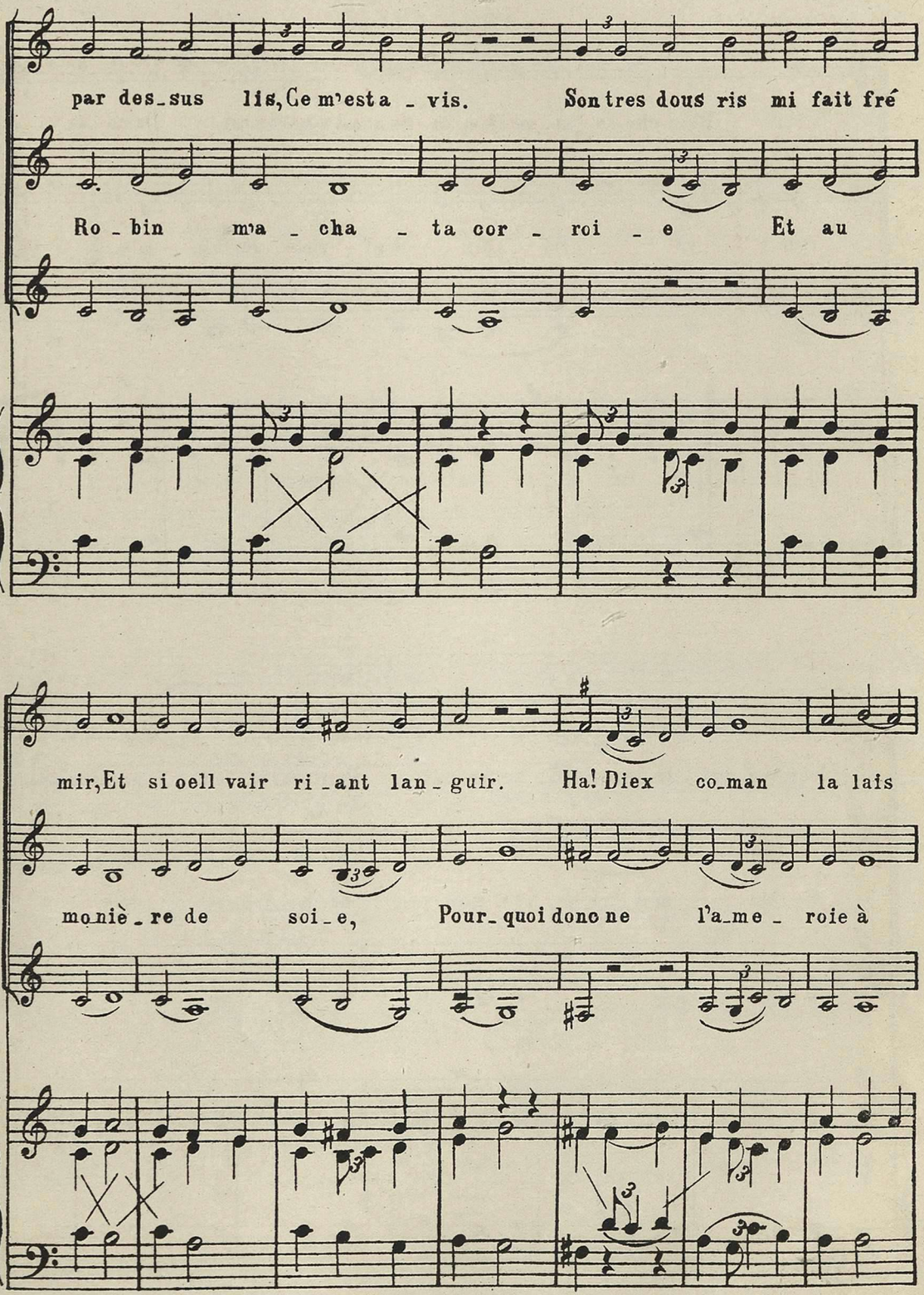
ta Co_ té le d' es_car_la_te Bone et bé_le,
ta Co_ til_lon d' é_car_la_te Bonne et bel_le,

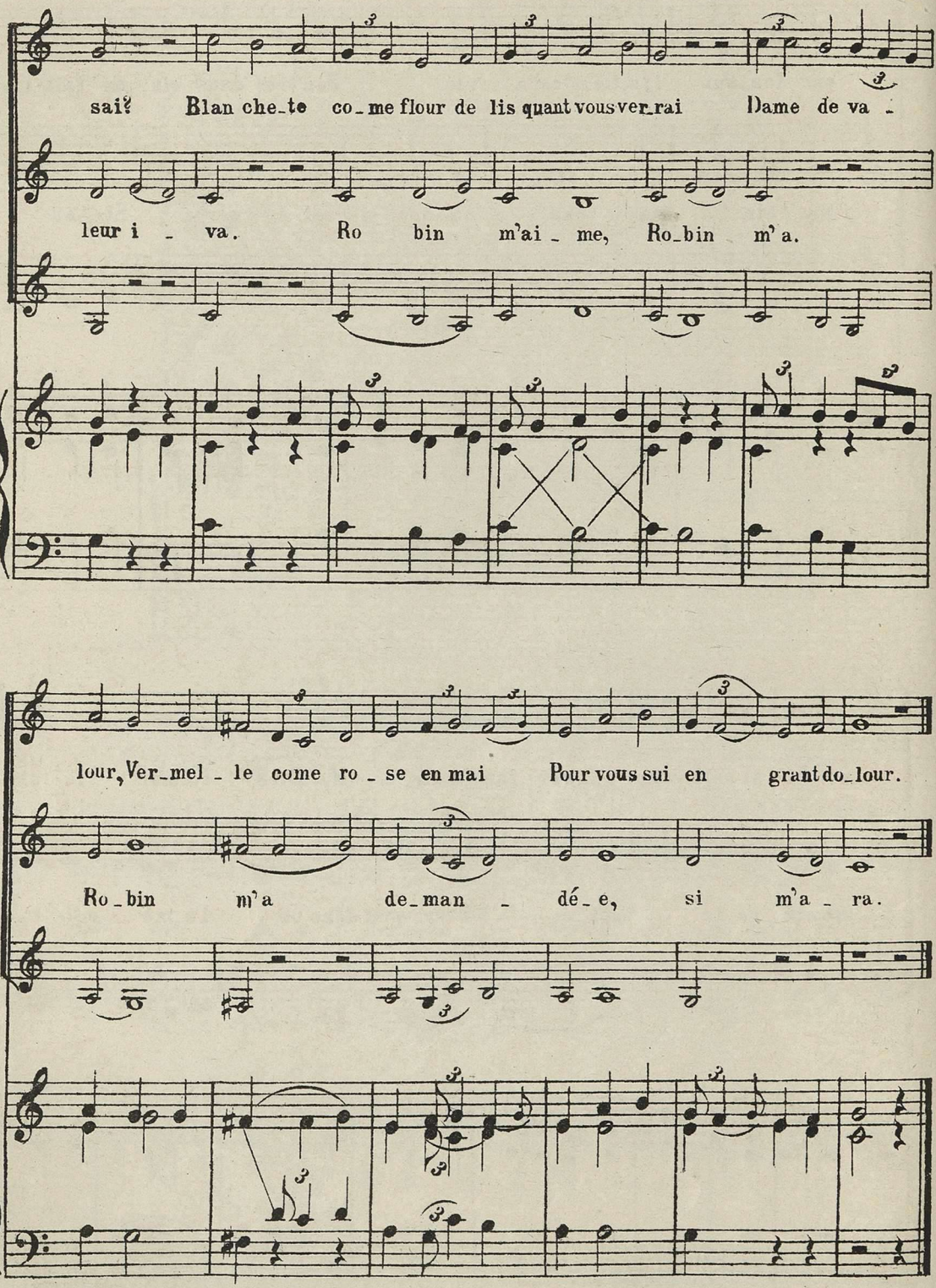

Soús_kra_nie et chan_tu_re_le a leur i_va.
Sou_que_nil_le et cein_tu_re a leur i_va.
Ro_bins m'aime, Ro_bins m'a Ro_bins
Ro_bin m'aime, Ro_bin m'a Ro_bin
p
m'a de_man_dè_e, Si m'a_ra.
m'a de_man_dè_e, Il_m'au_ra.

№ 29. Мотетъ Адама де ля Галь (XIII в.)

(См. стр. 56, 61, 63, 64.)



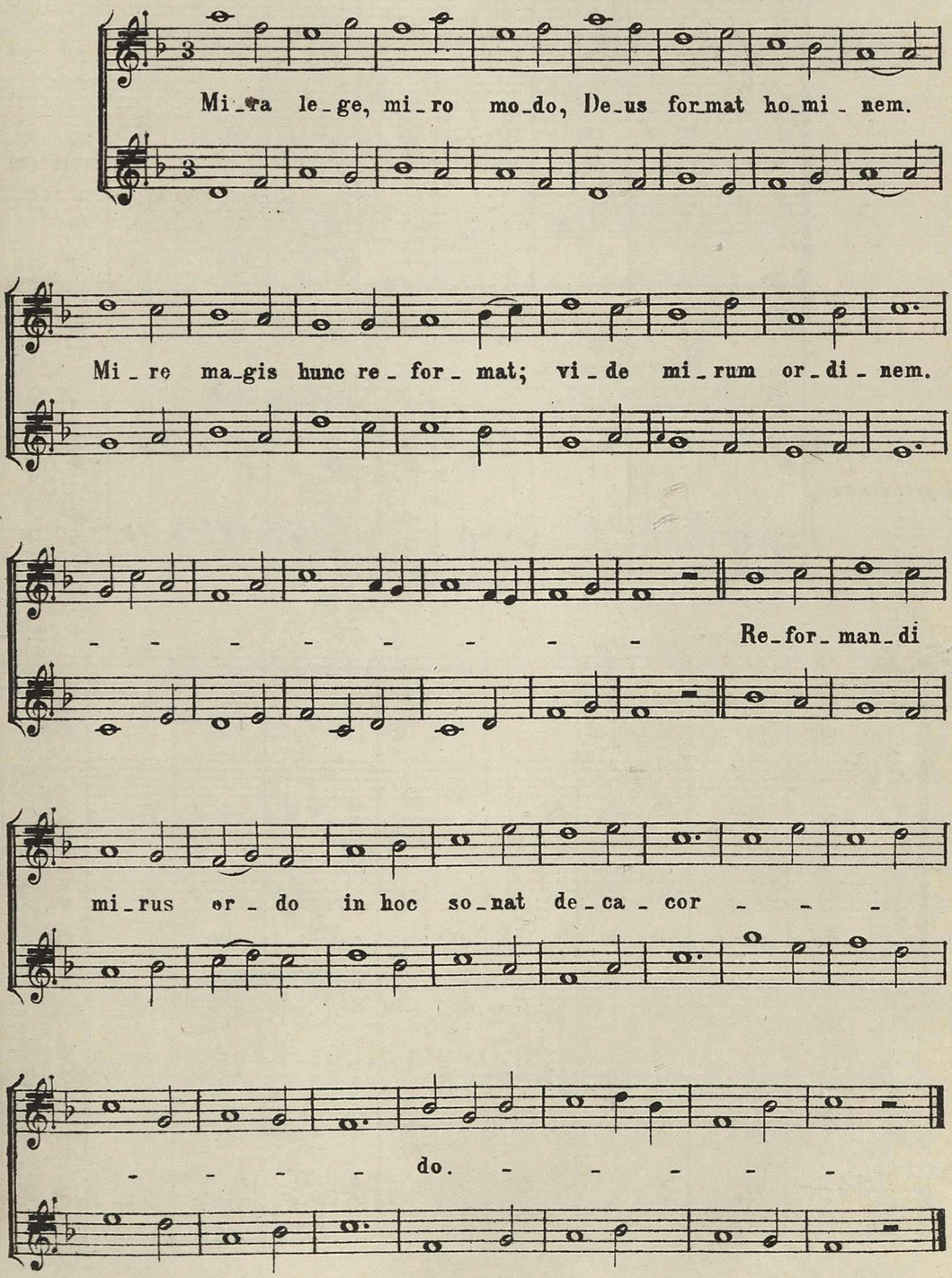

par des_sus lis, Ce m'est a _ vis. Son tres dous ris mi fait fré
Ro _ bin m'a _ cha _ ta cor _ roi _ e Et au
mir, Et si oell vair ri _ ant lan _ guir. Ha! Diex co_man la lais
mo_niè _ re de soi _ e, Pour_ quoi donc ne l'a_me _ roie à


sai? Blan che_te co_me flour de lis quant vous ver_rai Dame de va_
leur i_va. Ro bin m'ai_me, Ro_bin m'a.
lour, Ver_mel_le come ro_se en mai Pour vous sui en grant do_lour.
Ro_bin m'a de_man_dé_e, si m'a_ra.

№ 30. Mira lege.

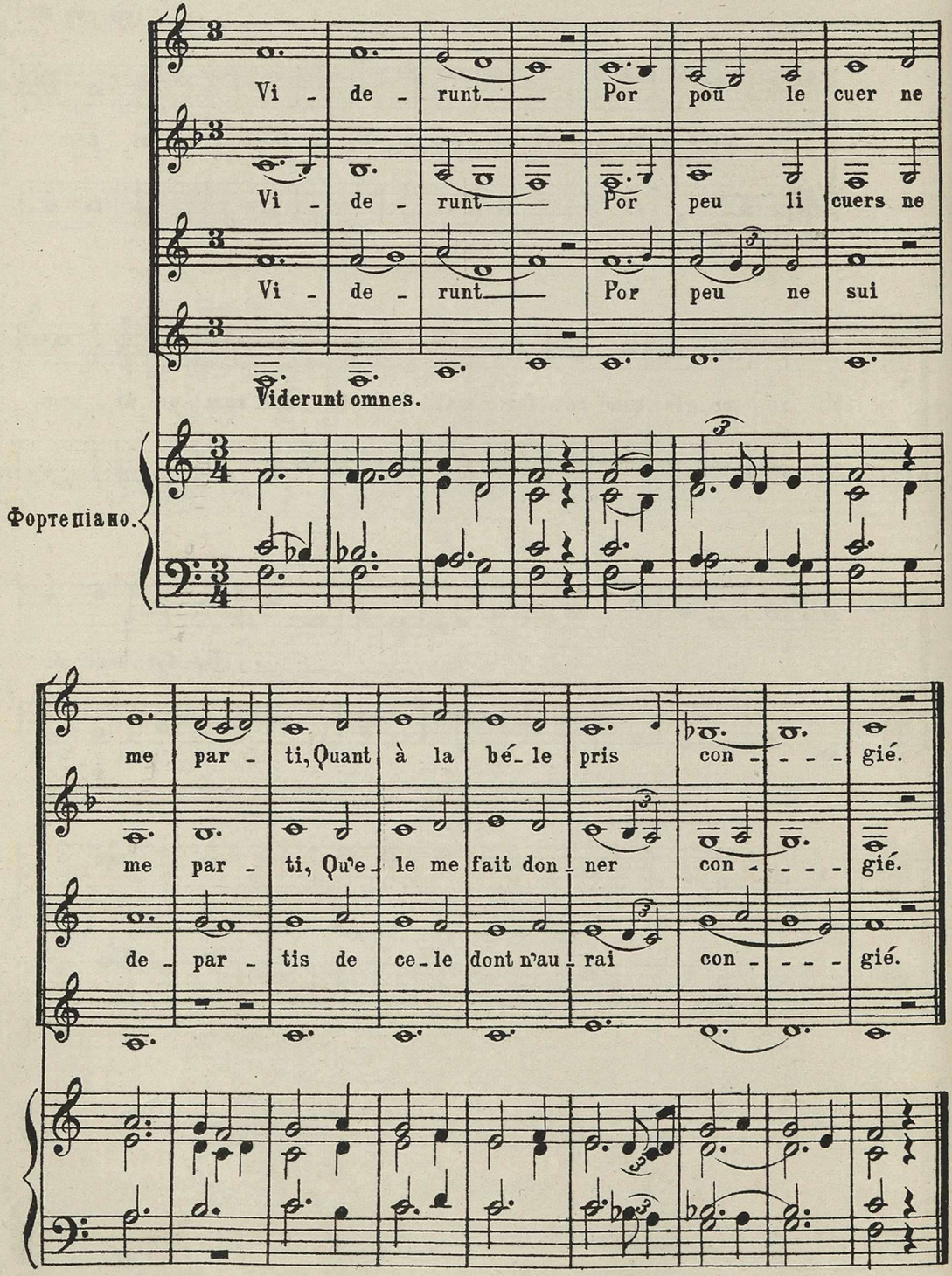
(XI–XII в.)

(см. стр. 61.)



№ 31. Квадрипль Перотэна (XII в.): „VIDERUNT".

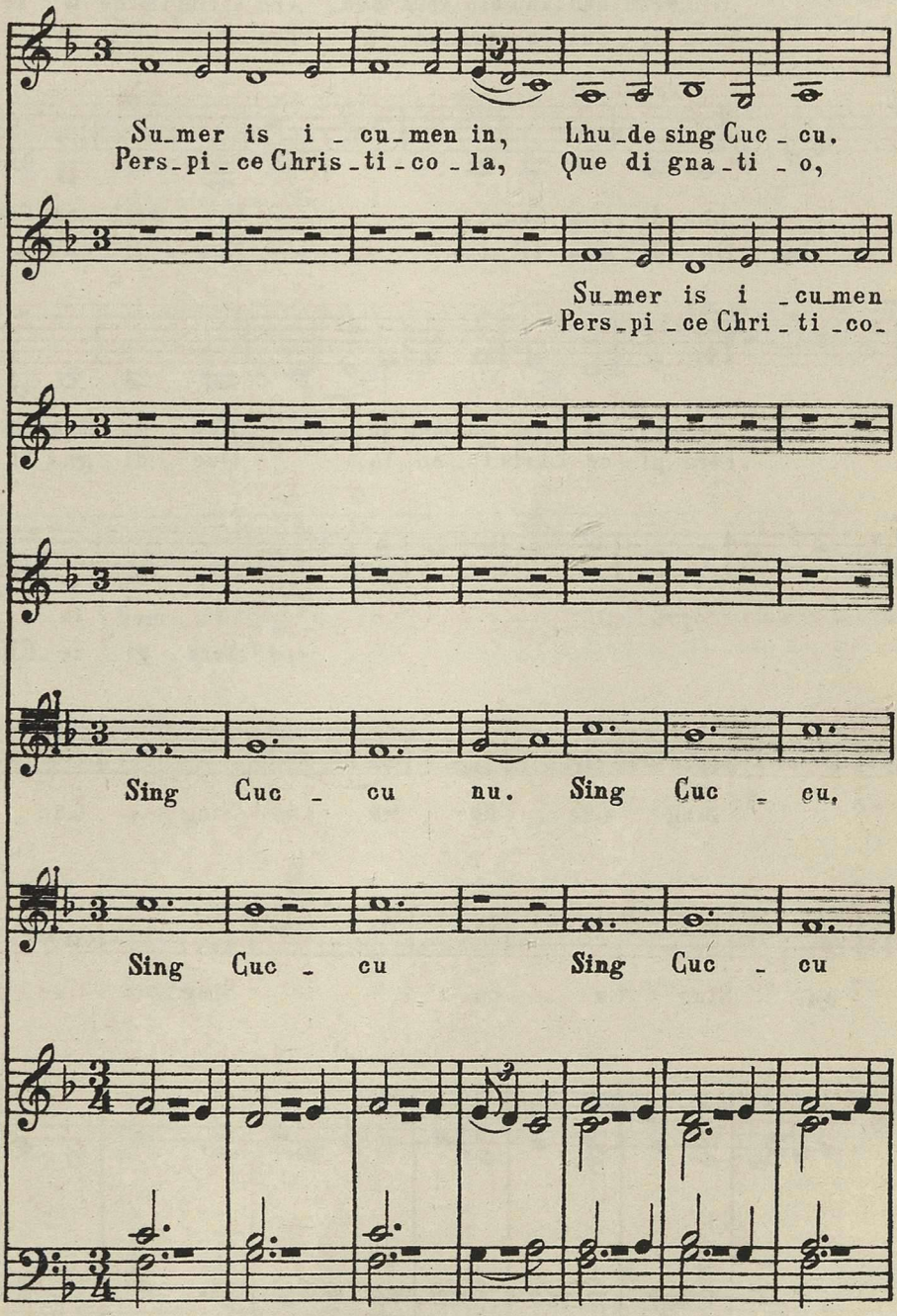
(см. стр. 61.)

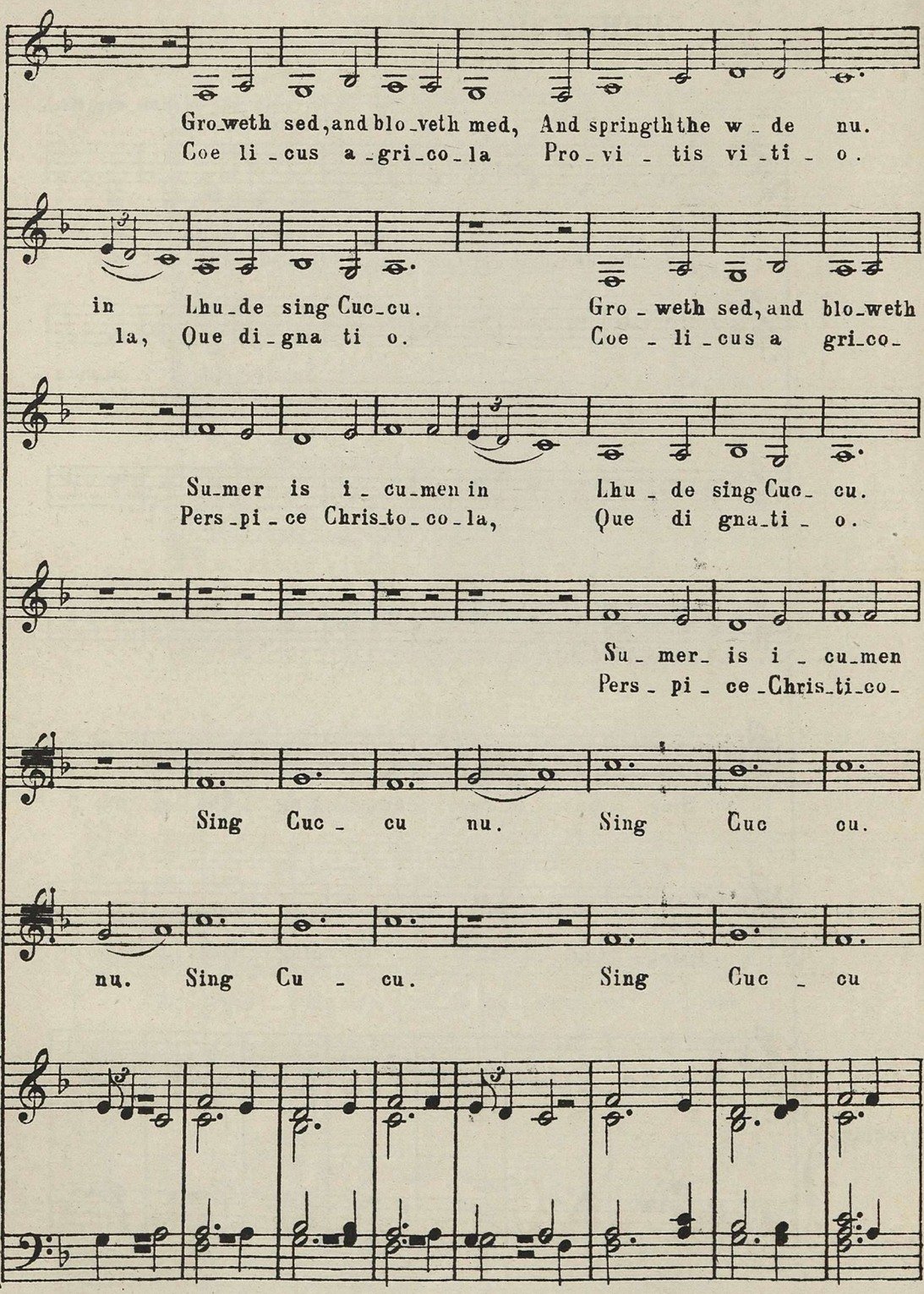


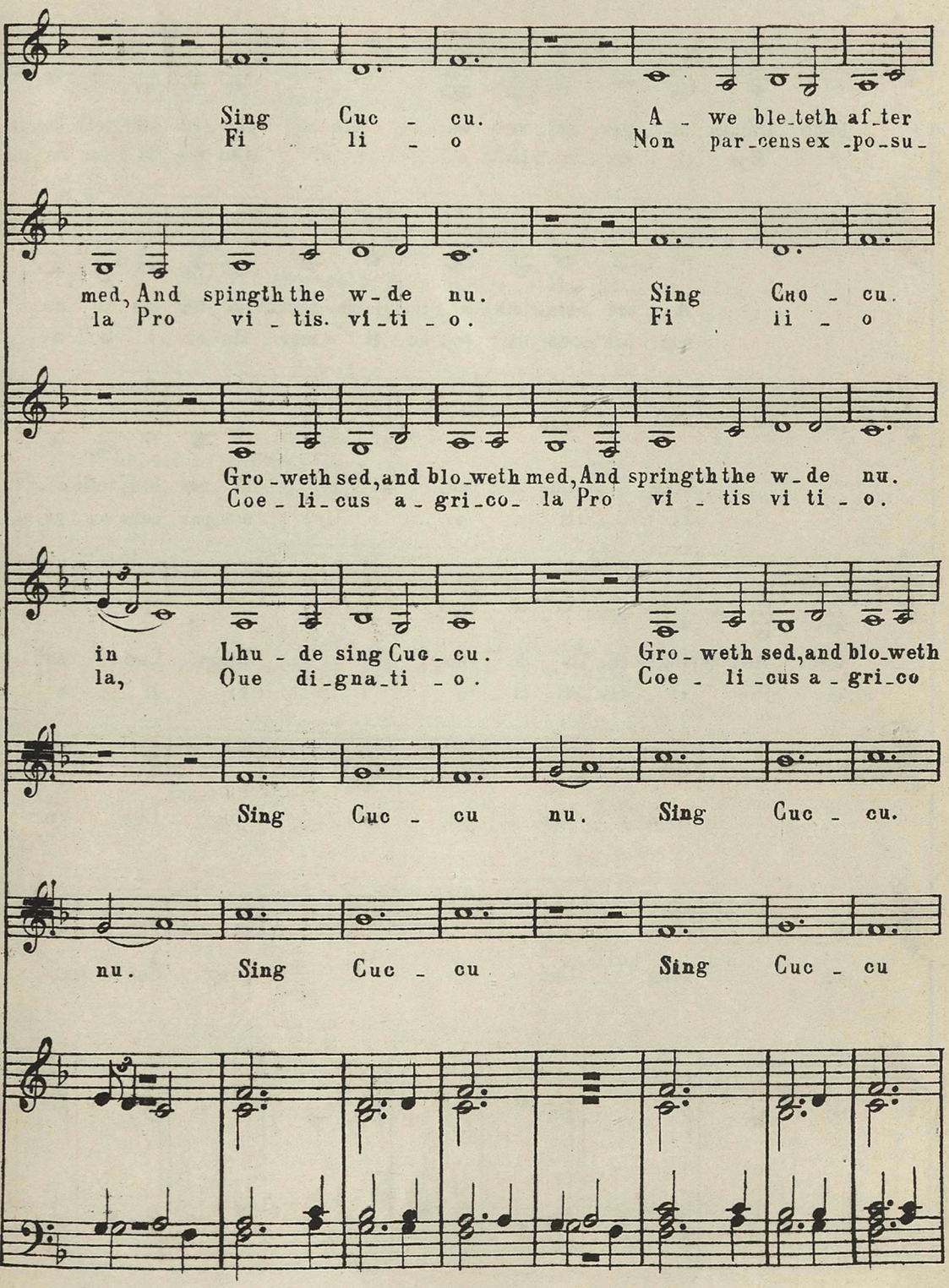
№ 32.

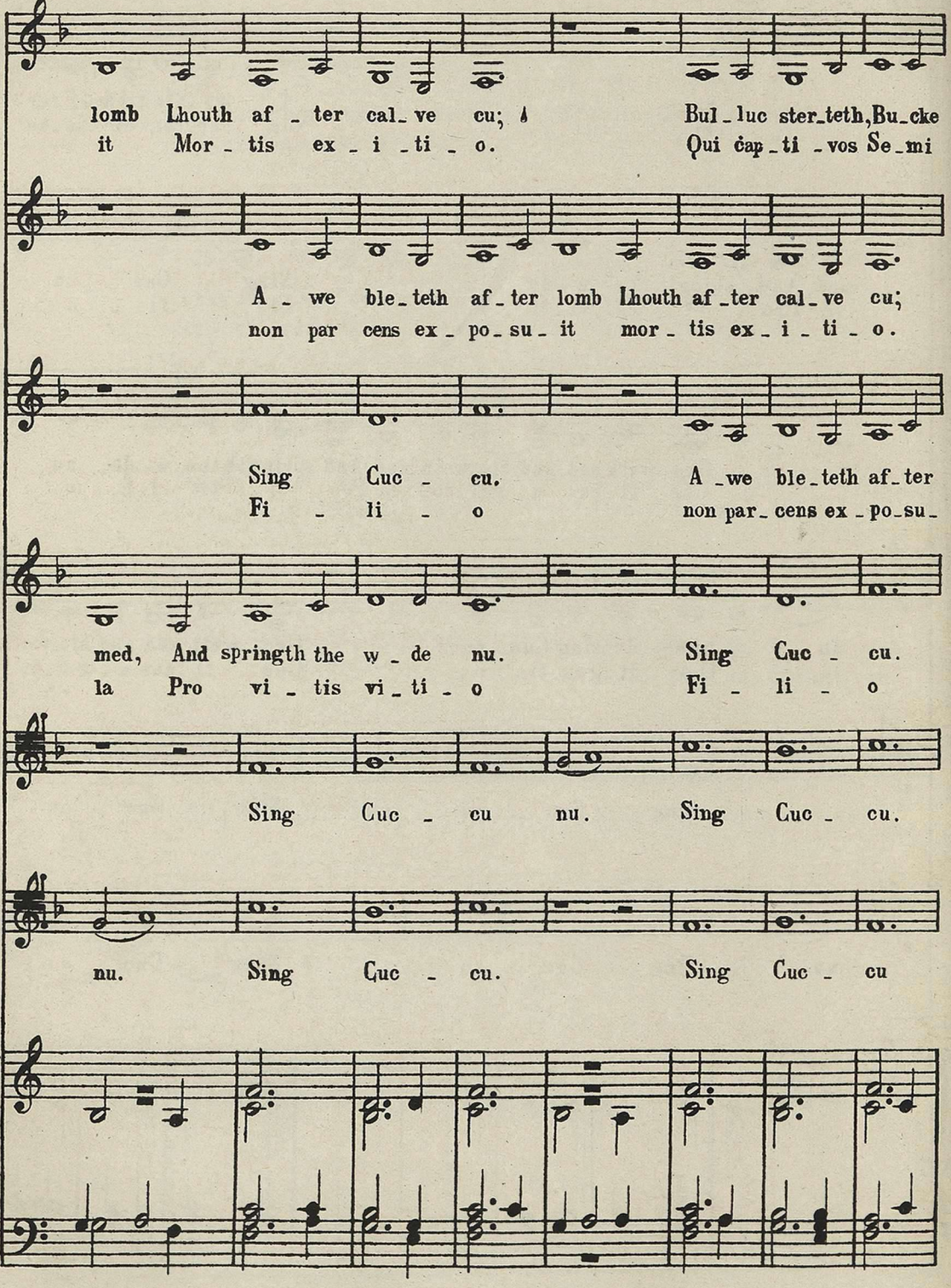
Шестиголосный Канонъ
"SUMER IS ICUMEN„
(XIII в.)

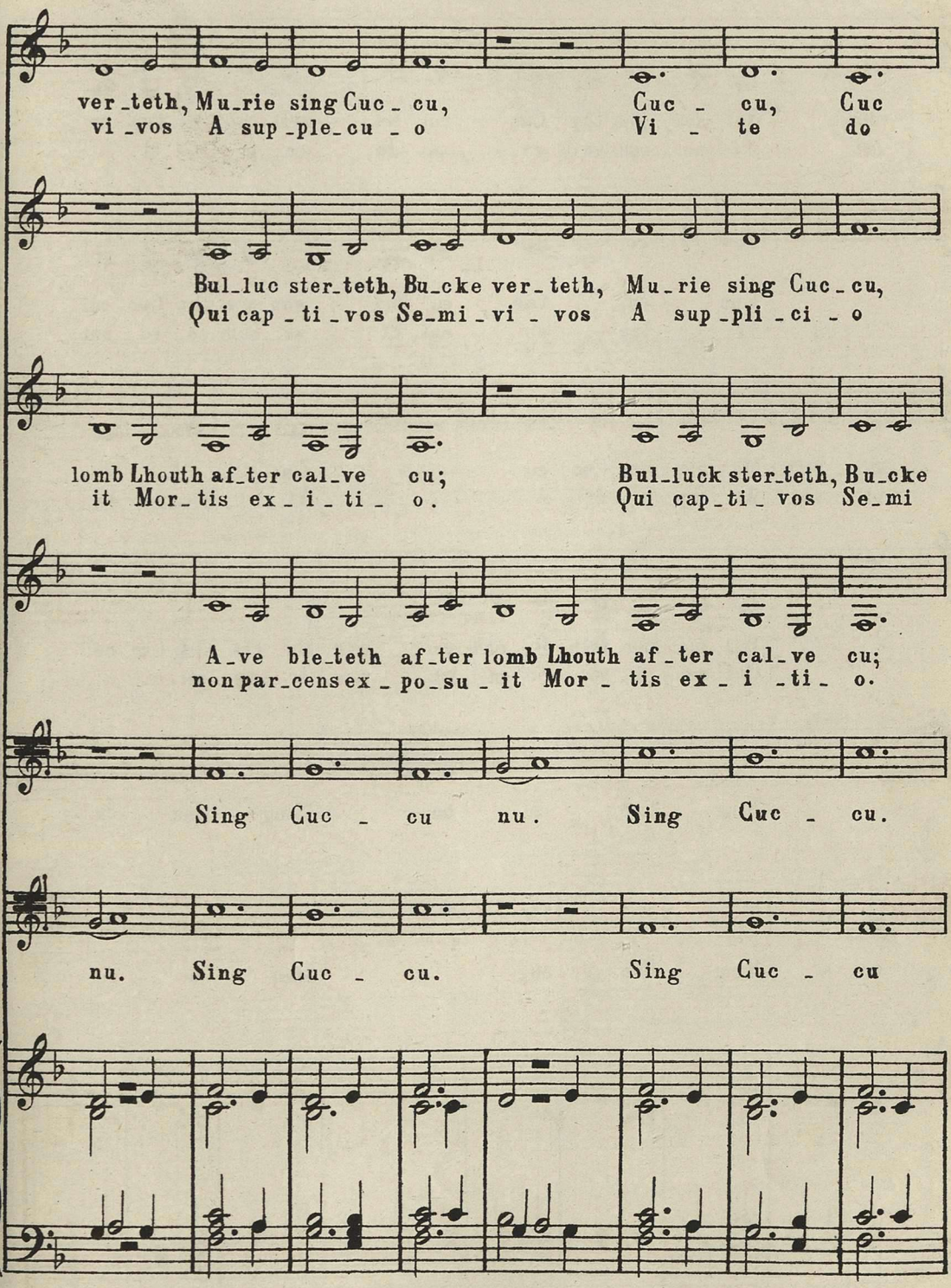
(См. стр. 62.)

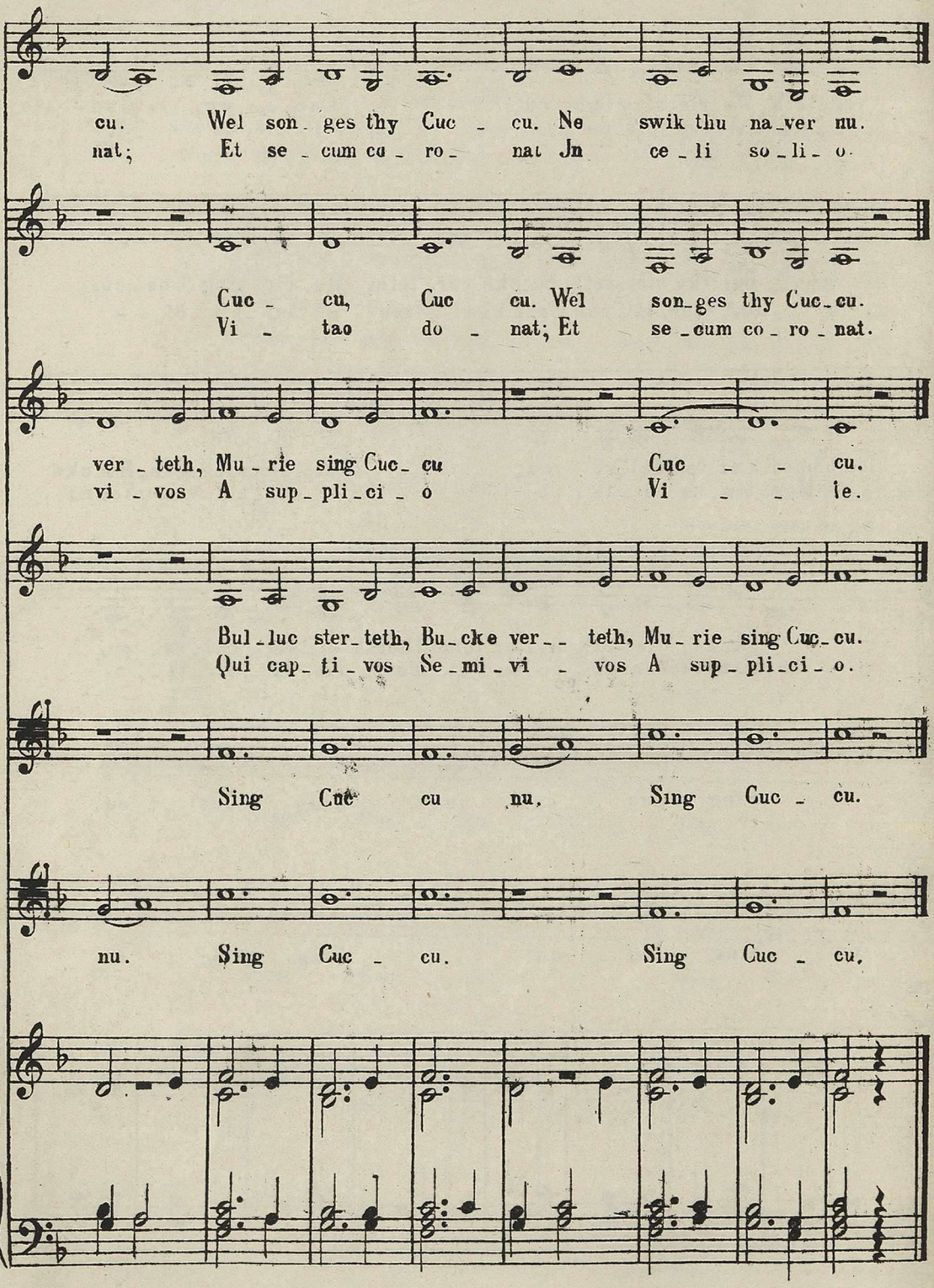



Groweth sed, and bloveth med, And springth the w - de nu.
Coe li - cus a - gri - co - la Pro - vi - tis vi - ti - o.
in Lhu - de sing Cuc - cu. Gro - weth sed, and blo - weth
la, Que di - gna ti o. Coe - li - cus a gri - co -
Su - mer is i - cu - men in Lhu - de sing Cuc - cu.
Pers - pi - ce Chris - to - co - la, Que di gna - ti - o.
Su - mer - is i - cu - men
Pers - pi - ce - Chris - ti - co -
Sing Cuc - cu nu. Sing Cuc cu.
nu. Sing Cu - cu. Sing Cuc - cu


Sing Cuc - cu. A - we ble-teth af-ter
Fi li - o Non par-cens ex -po-su-
med, And spingth the w-de nu. Sing Cuc - cu.
la Pro vi - tis. vi-ti - o. Fi li - o
Gro-weth sed, and blo-weth med, And springth the w-de nu.
Coe - li-cus a - gri-co- la Pro vi - tis vi ti - o.
in Lhu - de sing Cuc-cu. Gro - weth sed, and blo-weth
la, Oue di-gna-ti - o. Coe - li-cus a - gri-co
Sing Cuc - cu nu. Sing Cuc - cu.
nu. Sing Cuc - cu Sing Cuc - cu


lomb Lhouth af _ ter cal_ve cu; Bul_luc ster_teth, Bu_cke
it Mor _ tis ex _ i _ ti _ o. Qui cap_ti _vos Se_mi
A _ we ble_teth af_ter lomb Lhouth af_ter cal_ve cu;
non par cens ex _ po_su _ it mor _ tis ex _ i _ ti _ o.
Sing Cuc _ cu. A _we ble_teth af_ter
Fi _ li _ o non par_cens ex _ po_su_
med, And springth the w _ de nu. Sing Cuc _ cu.
la Pro vi _ tis vi_ti _ o Fi _ li _ o
Sing Cuc _ cu nu. Sing Cuc _ cu.
nu. Sing Cuc _ cu. Sing Cuc _ cu


ver_teth, Mu_rie sing Cuc_cu, Cuc_cu, Cuc
vi_vos A sup_ple_cu_o Vi_te do
Bul_luc ster_teth, Bu_cke ver_teth, Mu_rie sing Cuc_cu,
Qui cap_ti_vos Se_mi_vi_vos A sup_pli_ci_o
lomb Lhouth af_ter cal_ve cu; Bul_luck ster_teth, Bu_cke
it Mor_tis ex_i_ti_o. Qui cap_ti_vos Se_mi
A_ve ble_teth af_ter lomb Lhouth af_ter cal_ve cu;
non par_cens ex_po_su_it Mor_tis ex_i_ti_o.
Sing Cuc_cu nu. Sing Cuc_cu.
nu. Sing Cuc_cu. Sing Cuc_cu


cu. Wel son_ges thy Cuc _ cu. Ne swik thu na_ver nu.
nat; Et se _ cum co _ ro _ nat Jn ce _ li so _ li _ o.
Cuc _ cu, Cuc cu. Wel son_ges thy Cuc_cu.
Vi _ tao do _ nat; Et se _ cum co _ ro _ nat.
ver _ teth, Mu _ rie sing Cuc_ cu Cuc _ _ cu.
vi _ vos A sup_pli_ci _ o Vi _ _ le.
Bul_luc ster_teth, Bu_cke ver_ _ teth, Mu_rie sing Cuc_cu.
Qui cap_ti_vos Se_mi_vi _ vos A sup_pli_ci_o.
Sing Cuc cu nu, Sing Cuc _ cu.
nu. Sing Cuc _ cu. Sing Cuc _ cu,

№ 33.

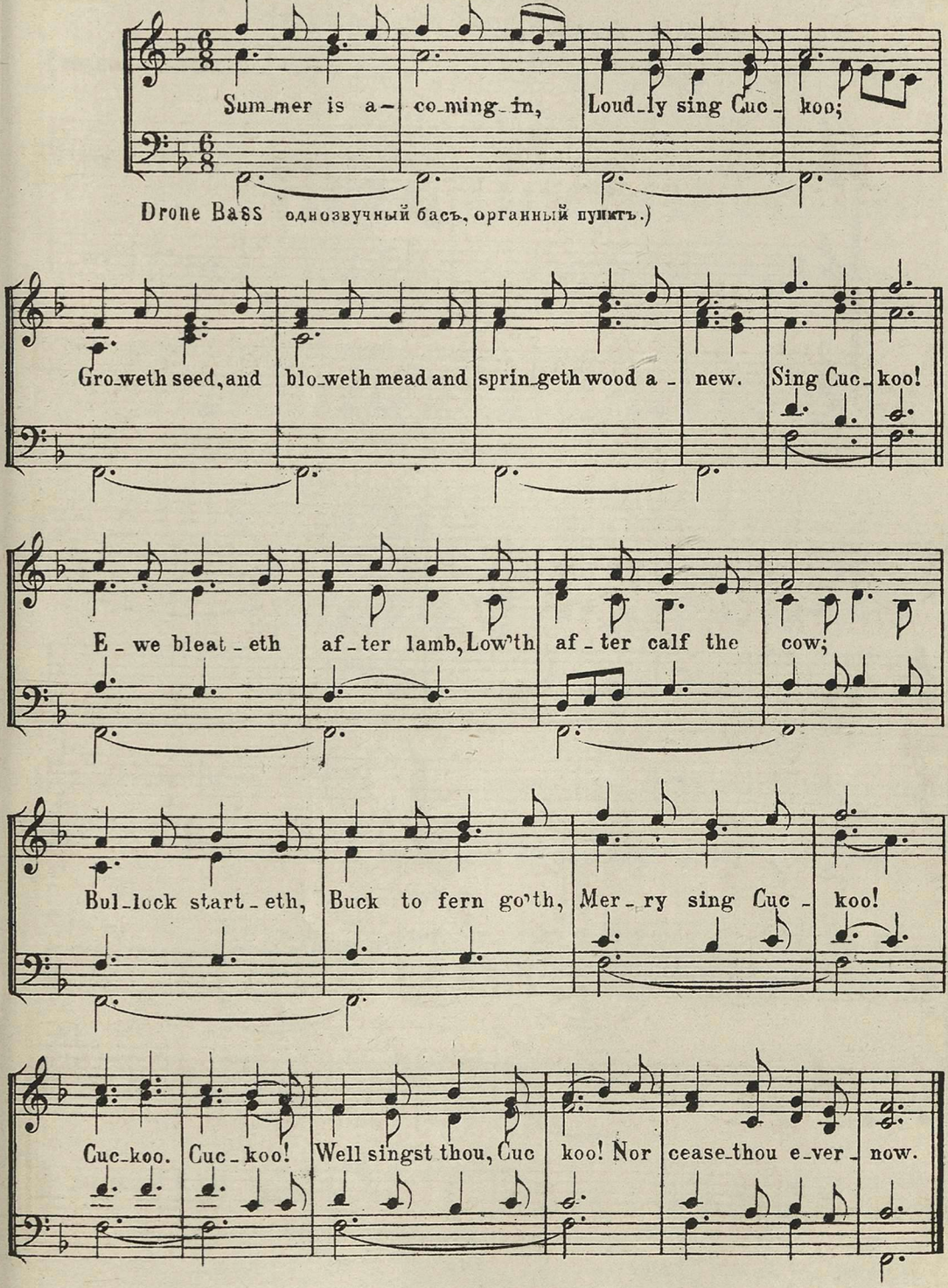
Sumer is icumen in. (XIII в.)

Съ современной гармонизаціей Макфаррена.

Rather slow, and smoothly.

Нѣсколько медленно и плавно.

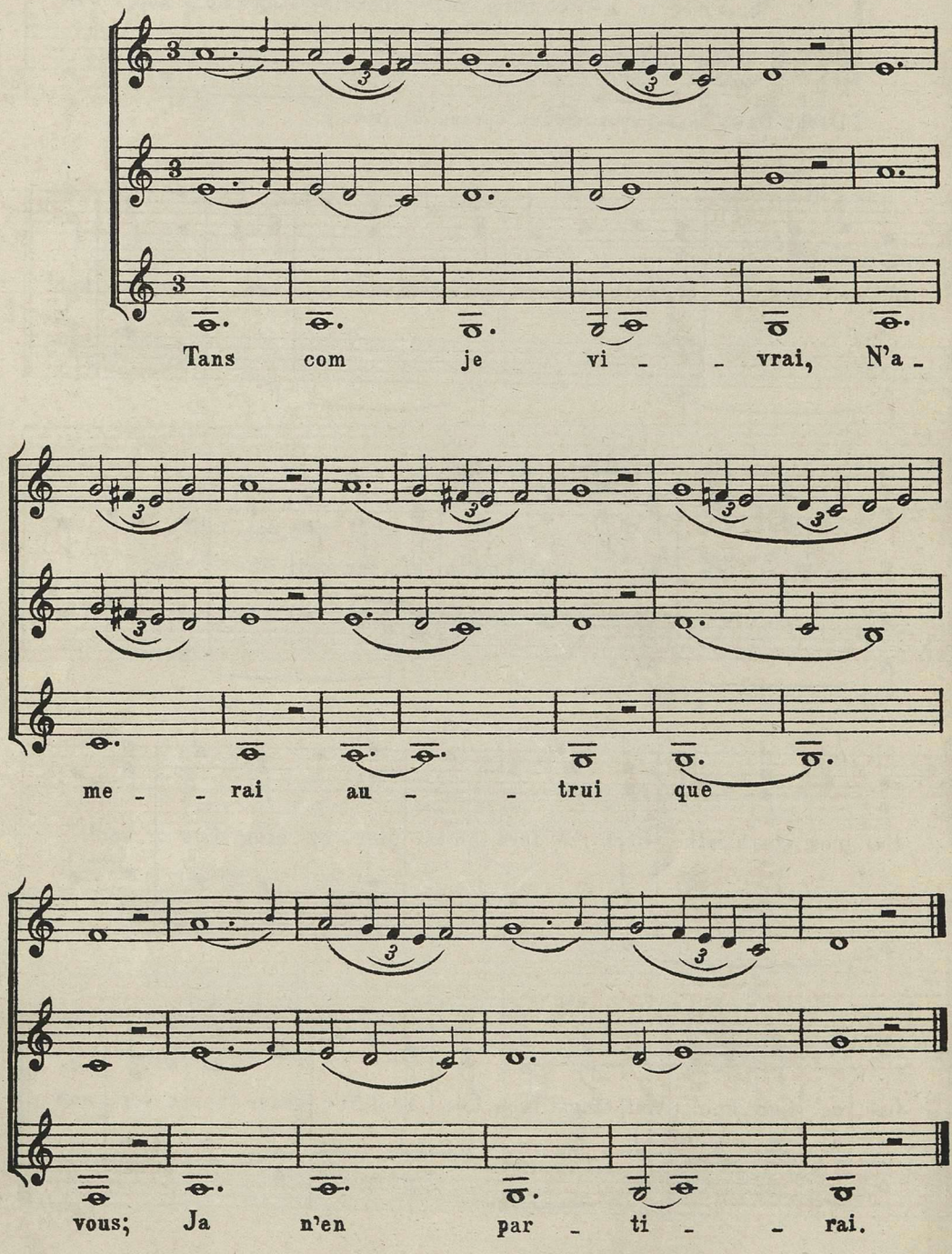
(см. стр. 63.)



№ 34. Rondeau.

ADAM DE LA HALE. (XIII в.)

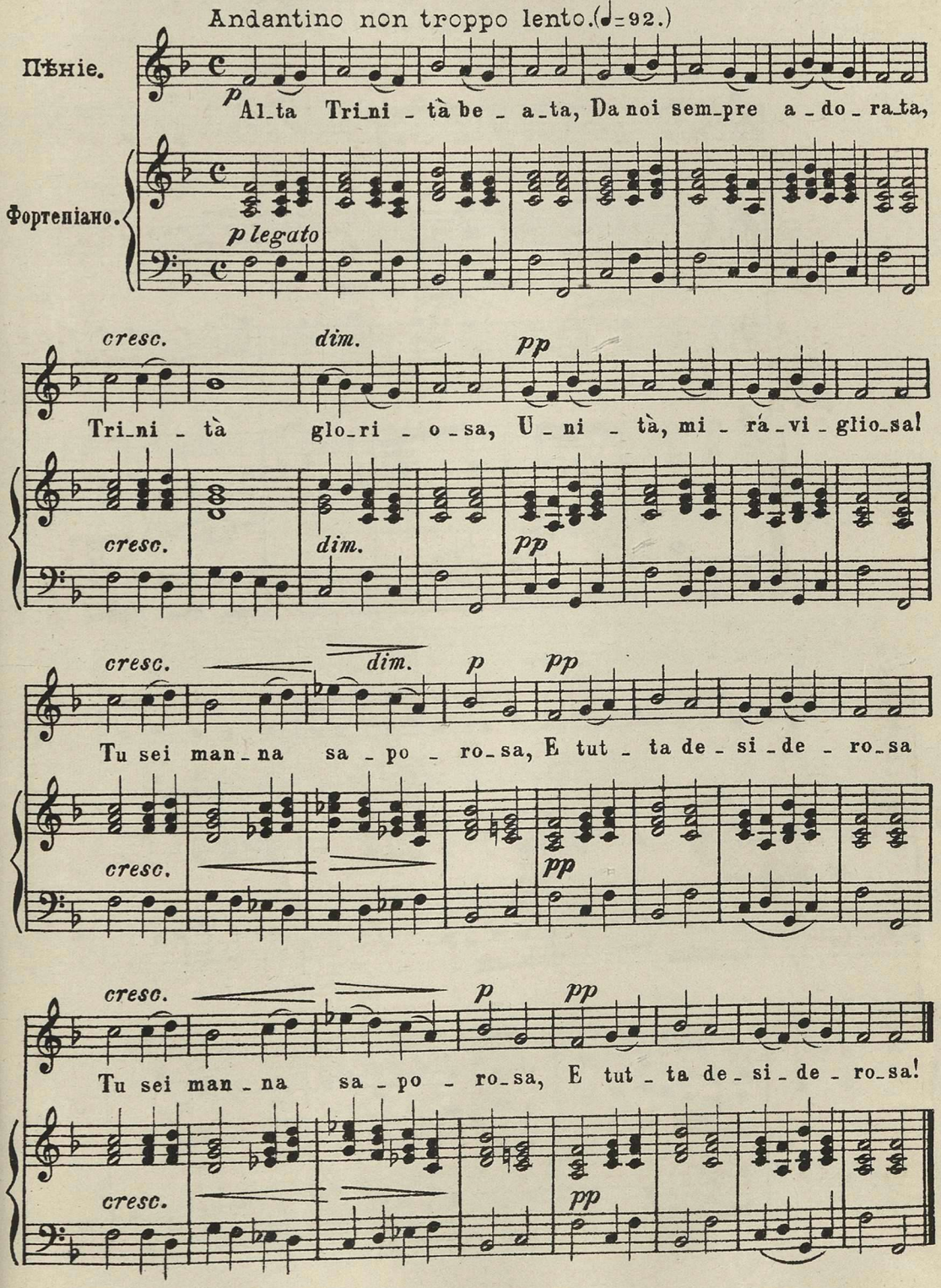
(См. стр. 63, 64.)



№ 35. Alta Trinita beata.

(XV в.)

(См. стр. 64.)

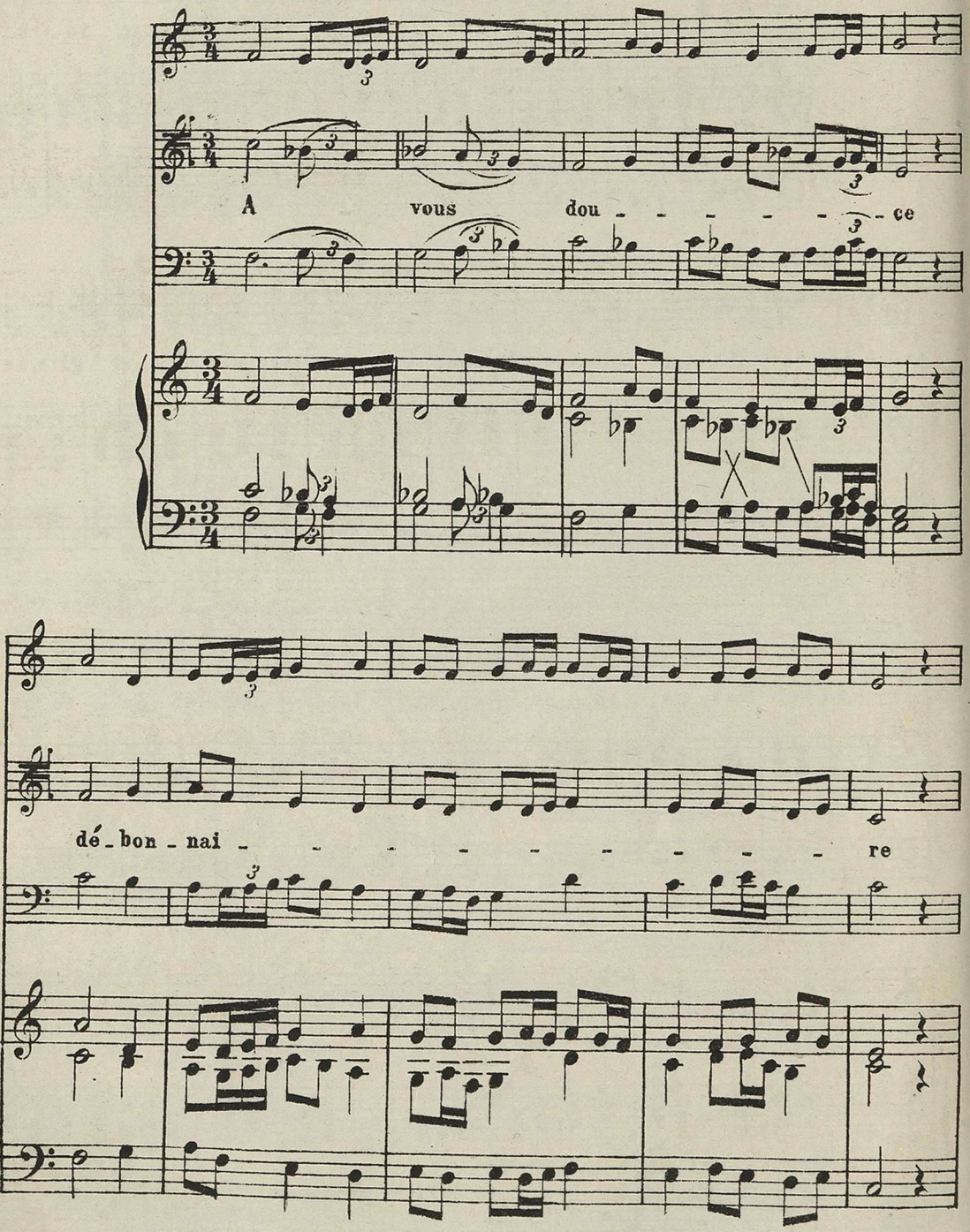


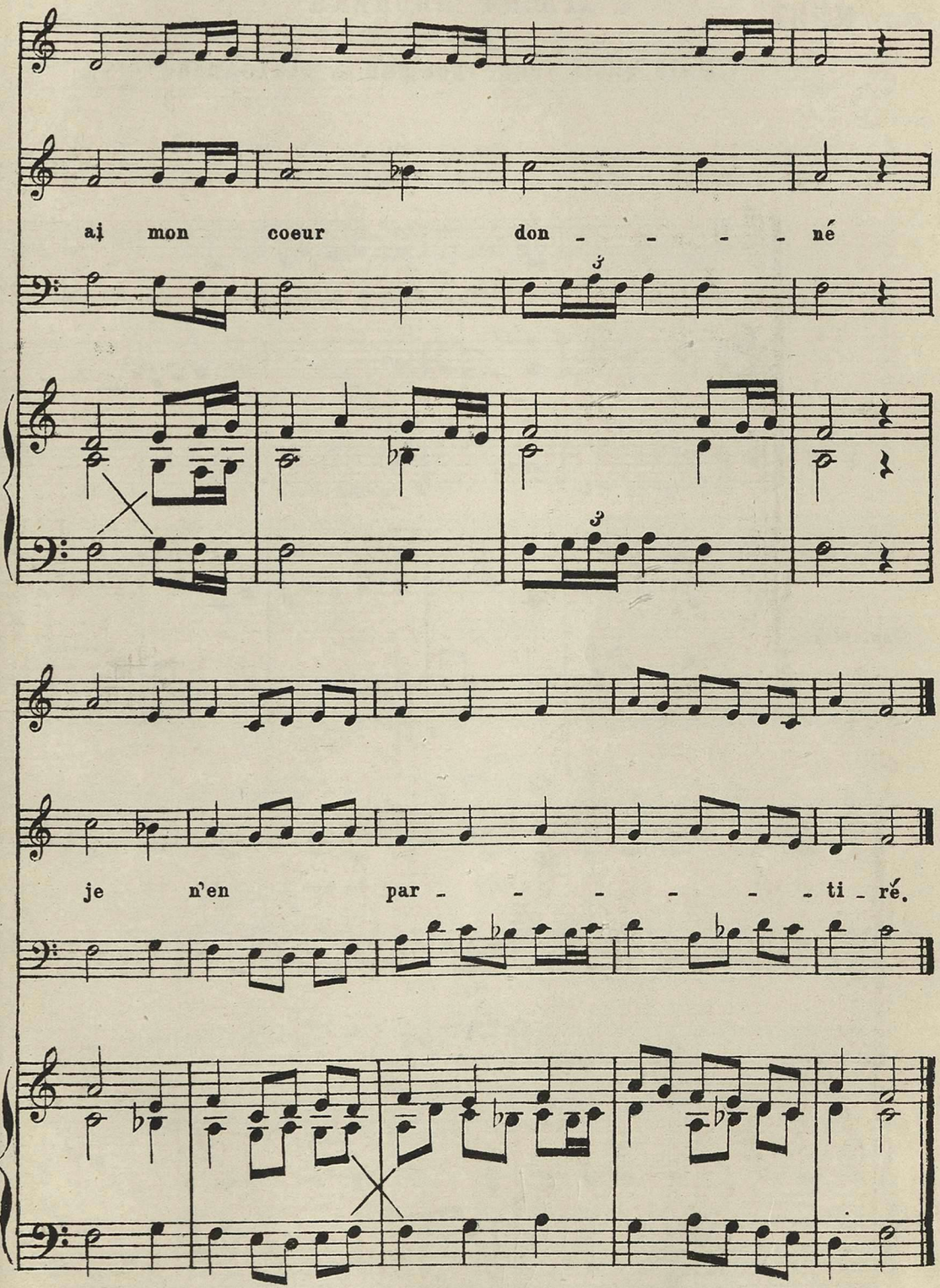
№ 36. Rondel de Jeannot de Lescurel

РОНДО ЖАННО ЛЕКЮРЕЛЯ.

(XIV в.)

(см. стр. 64.)



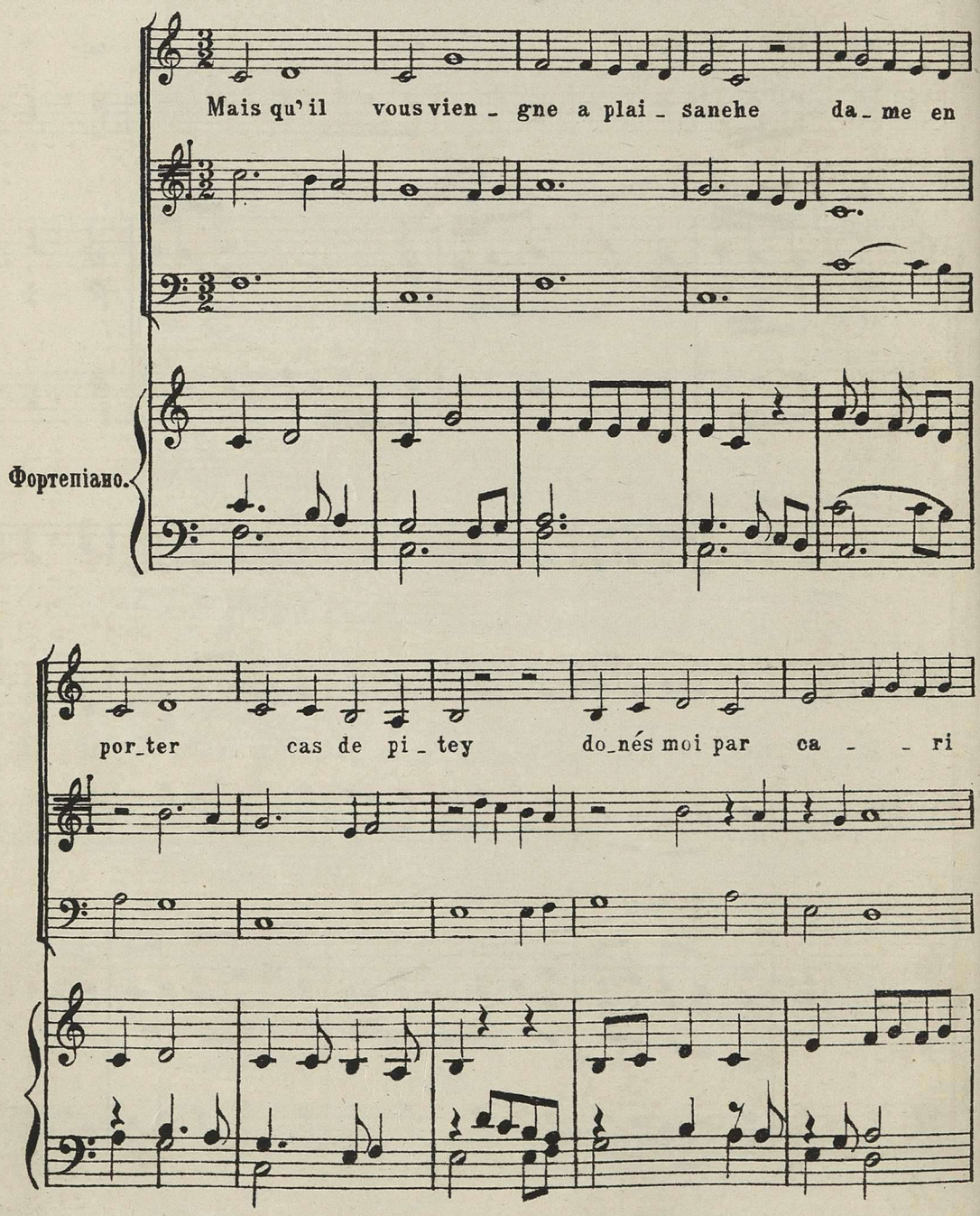

ai mon coeur don - - - - né
je n'en par - - - - - - ti - ré.

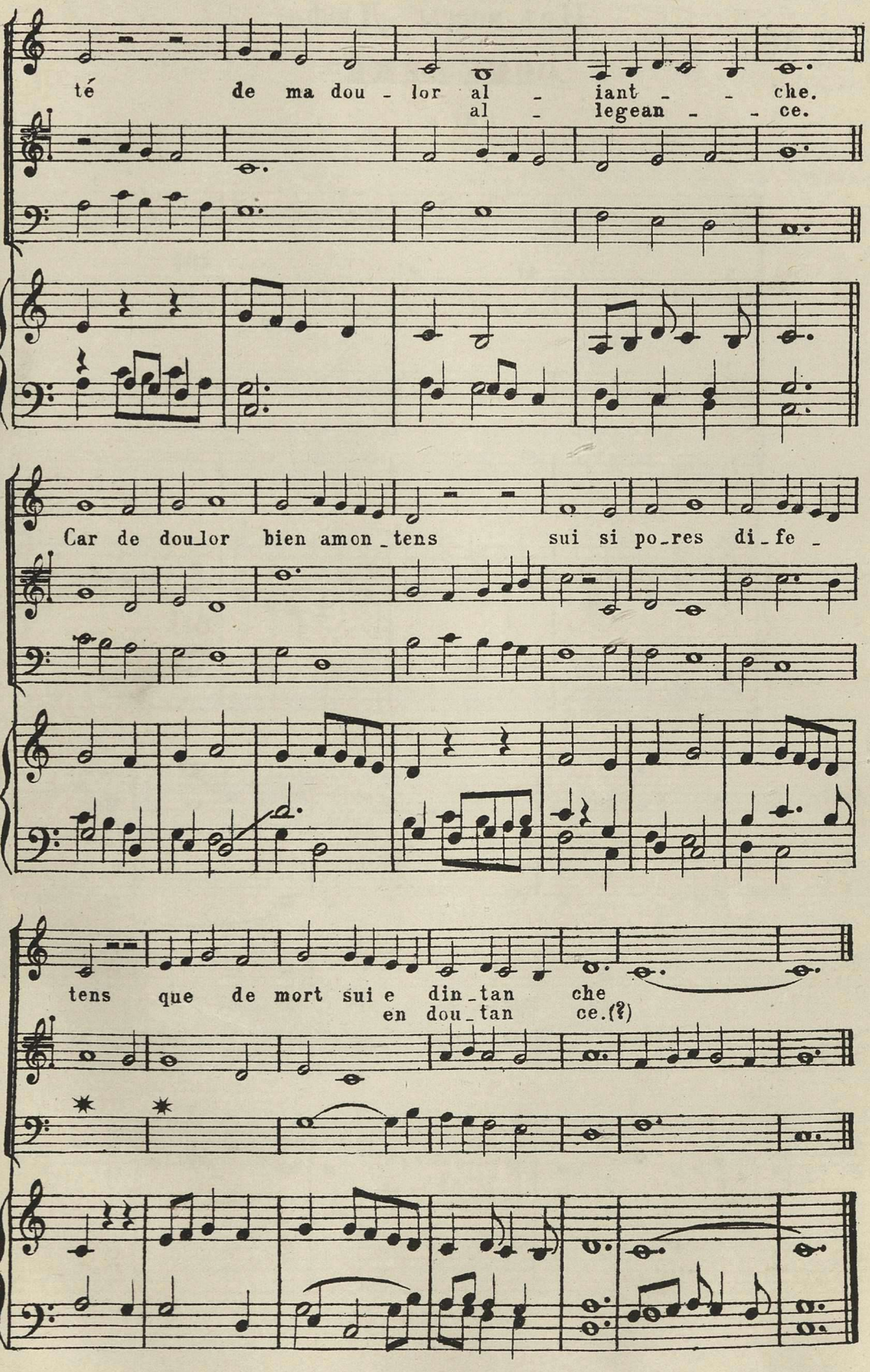
№ 37. Пѣсня анонима:

(XIV в)

„Mais qu' il vous viengne a plaisanehe."

(См. стр. 65.)



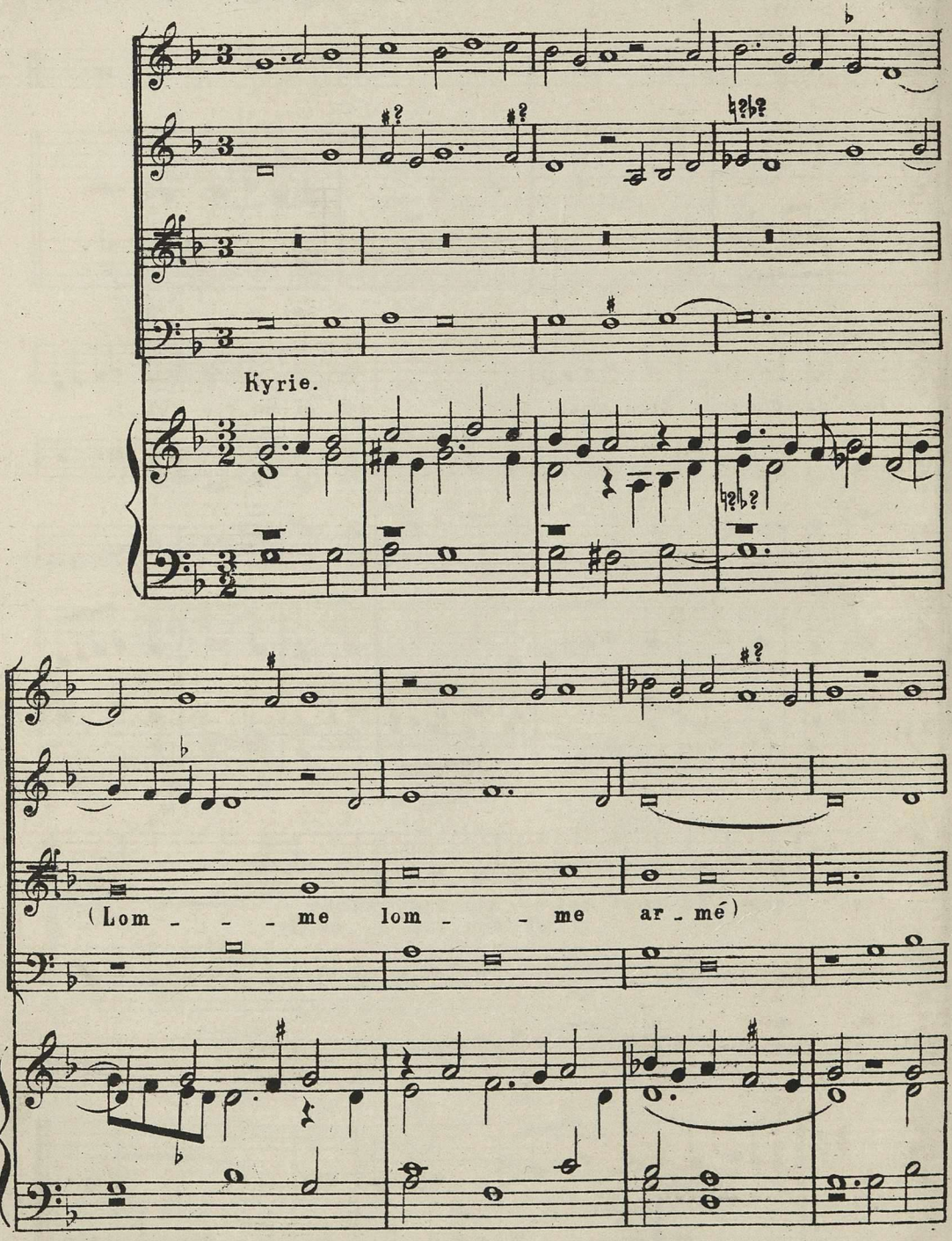

té de ma dou - lor al - iant - - che.
al - legean - - ce.
Car de doulor bien amon_tens sui si po_res di_fe -
tens que de mort sui e din_tan che
en dou_tan ce.(?)

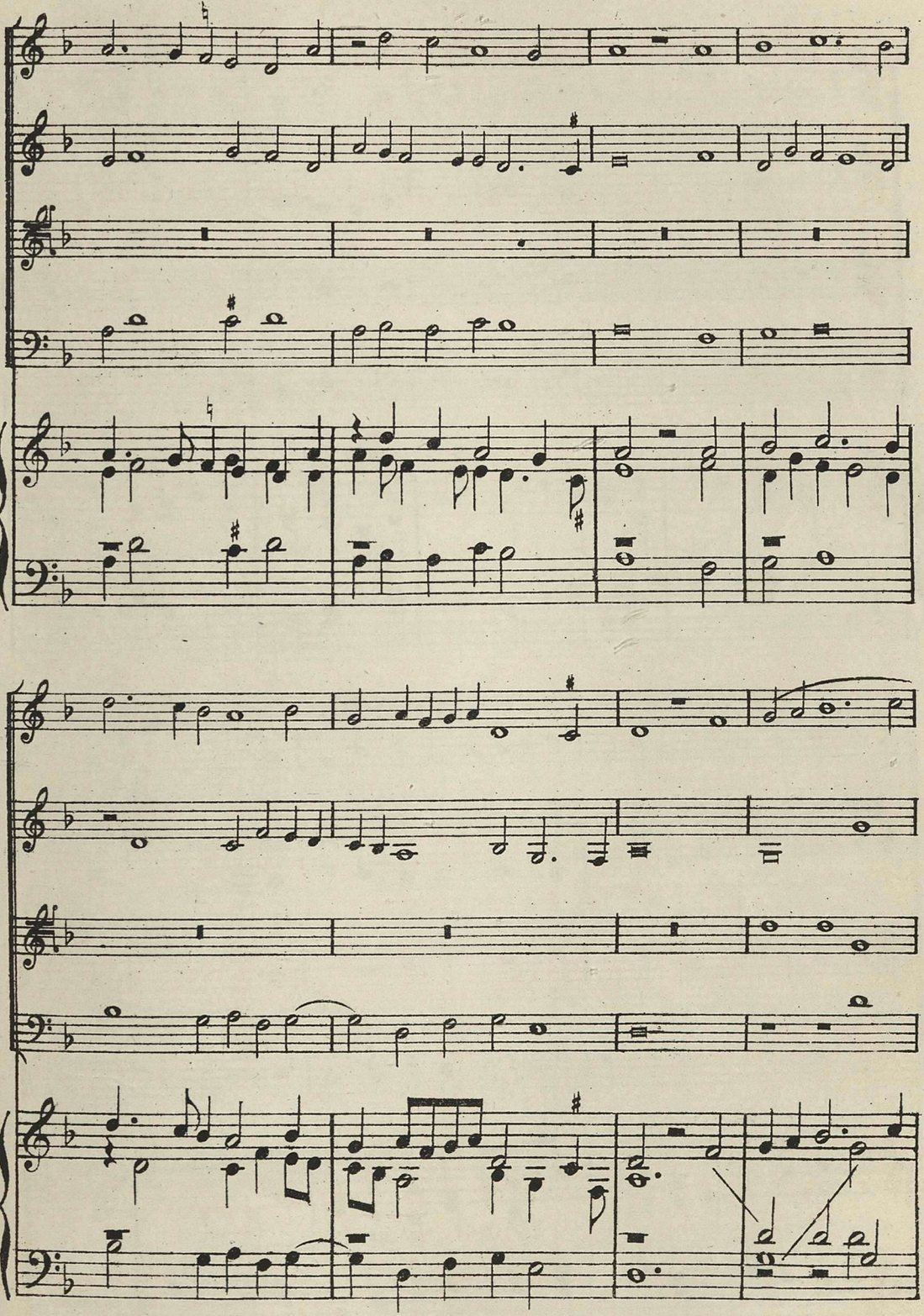
№ 38.

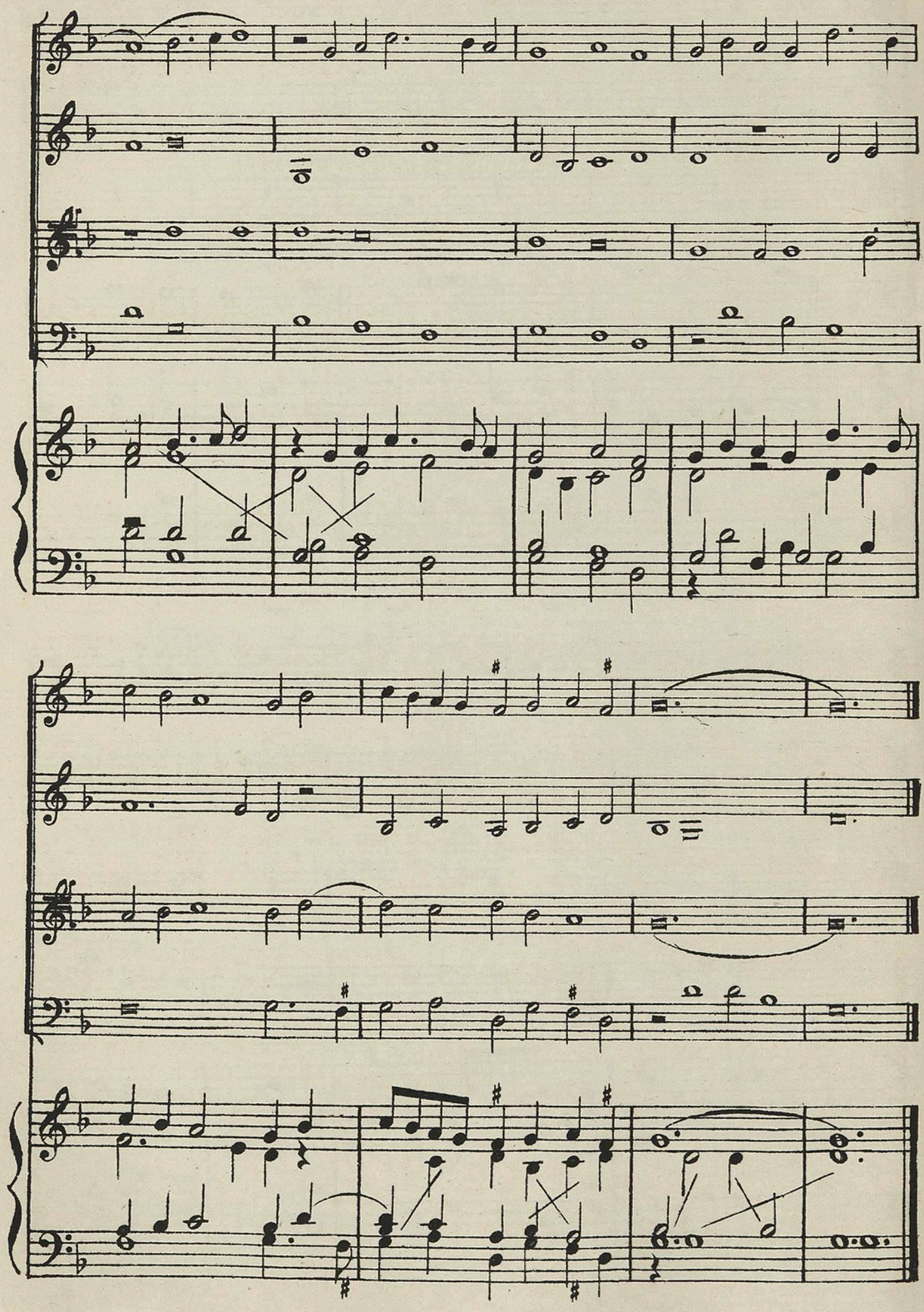
Изъ мессы Дюфе:
„OMME ARMÉ."

(XV в.)

(см. стр. 72,73.)







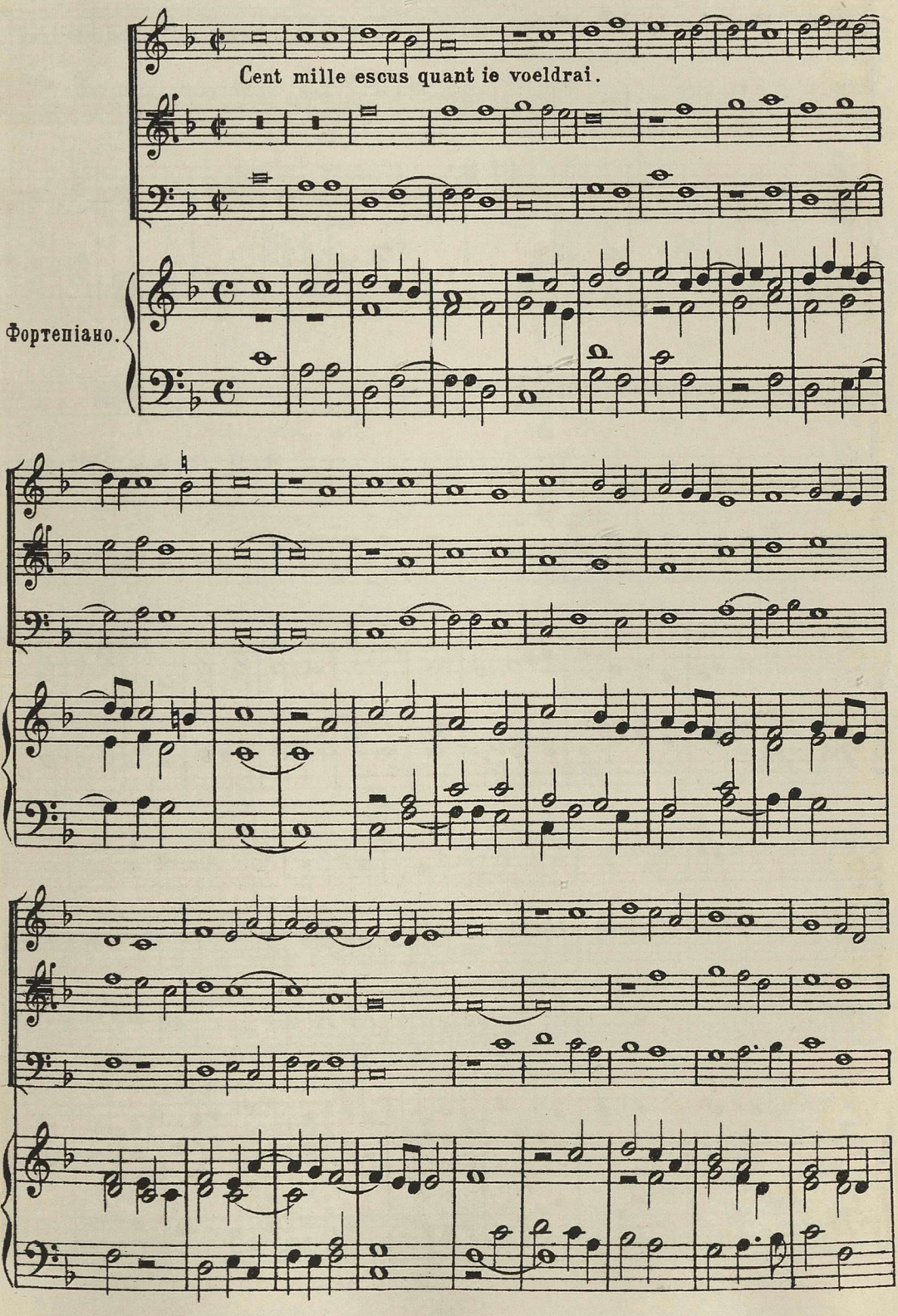
№ 39.

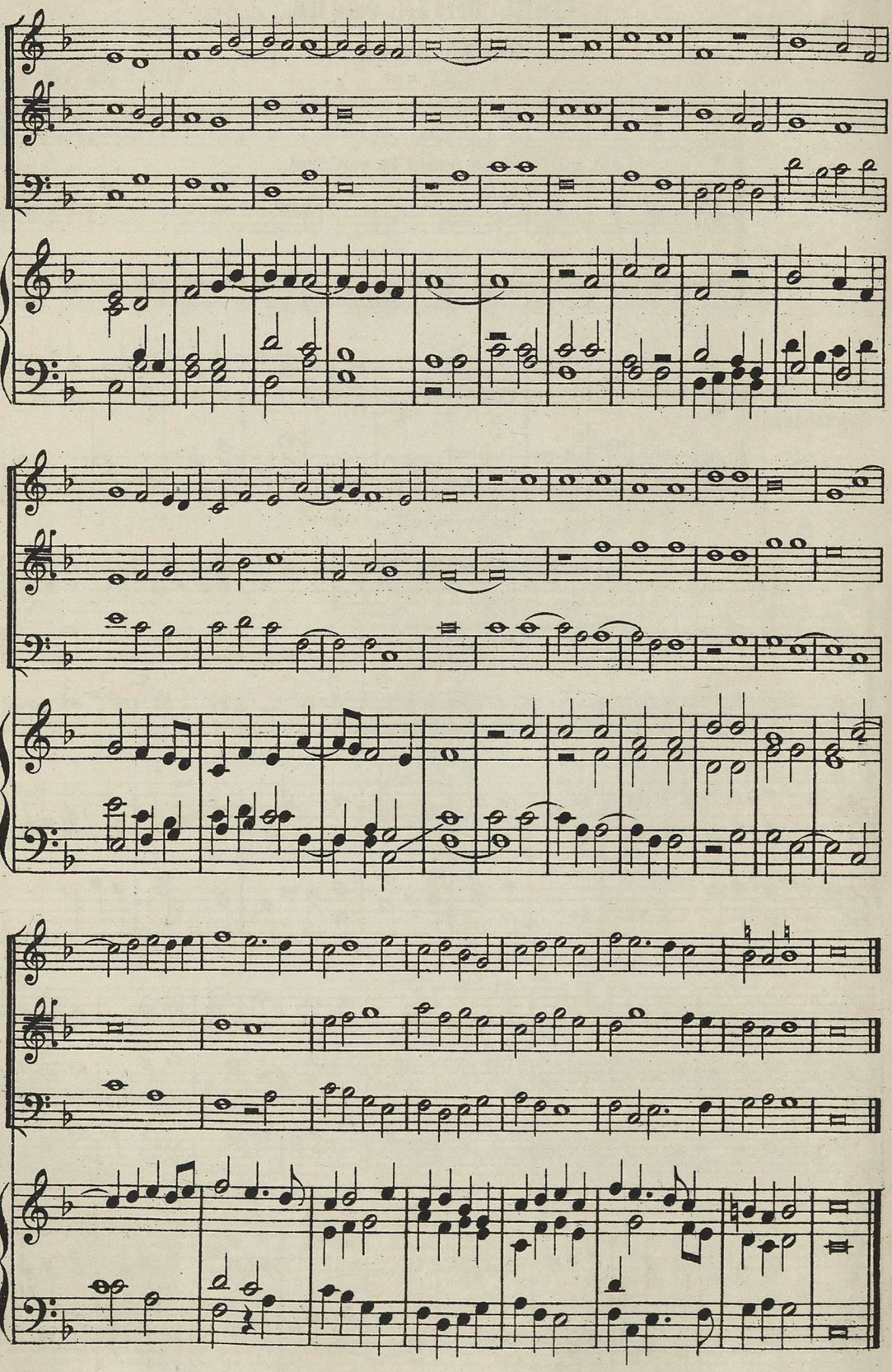
Cent mille escus

ПѢСНЯ ДЮФЕ

(XV в.)

(См. стр. 73.)

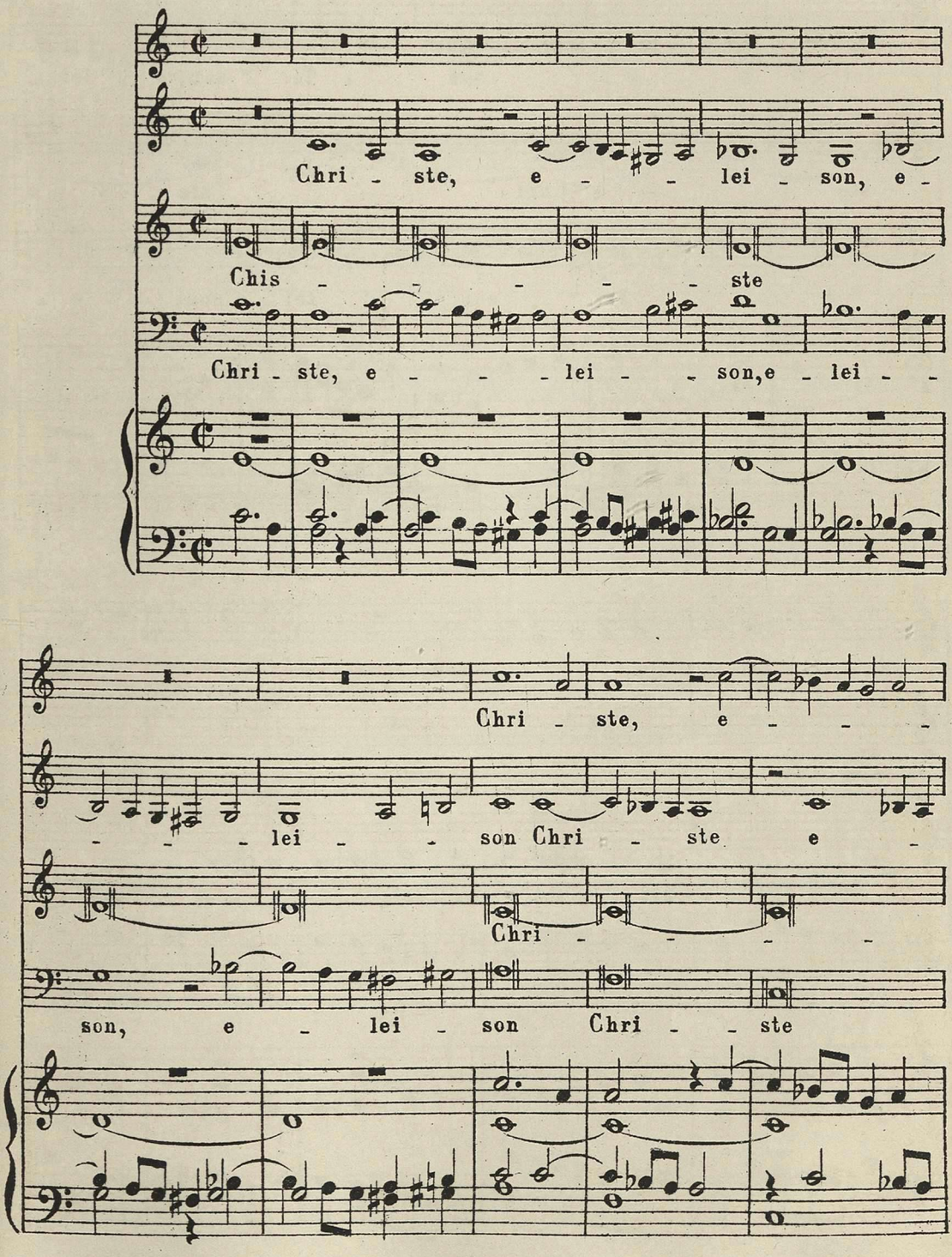


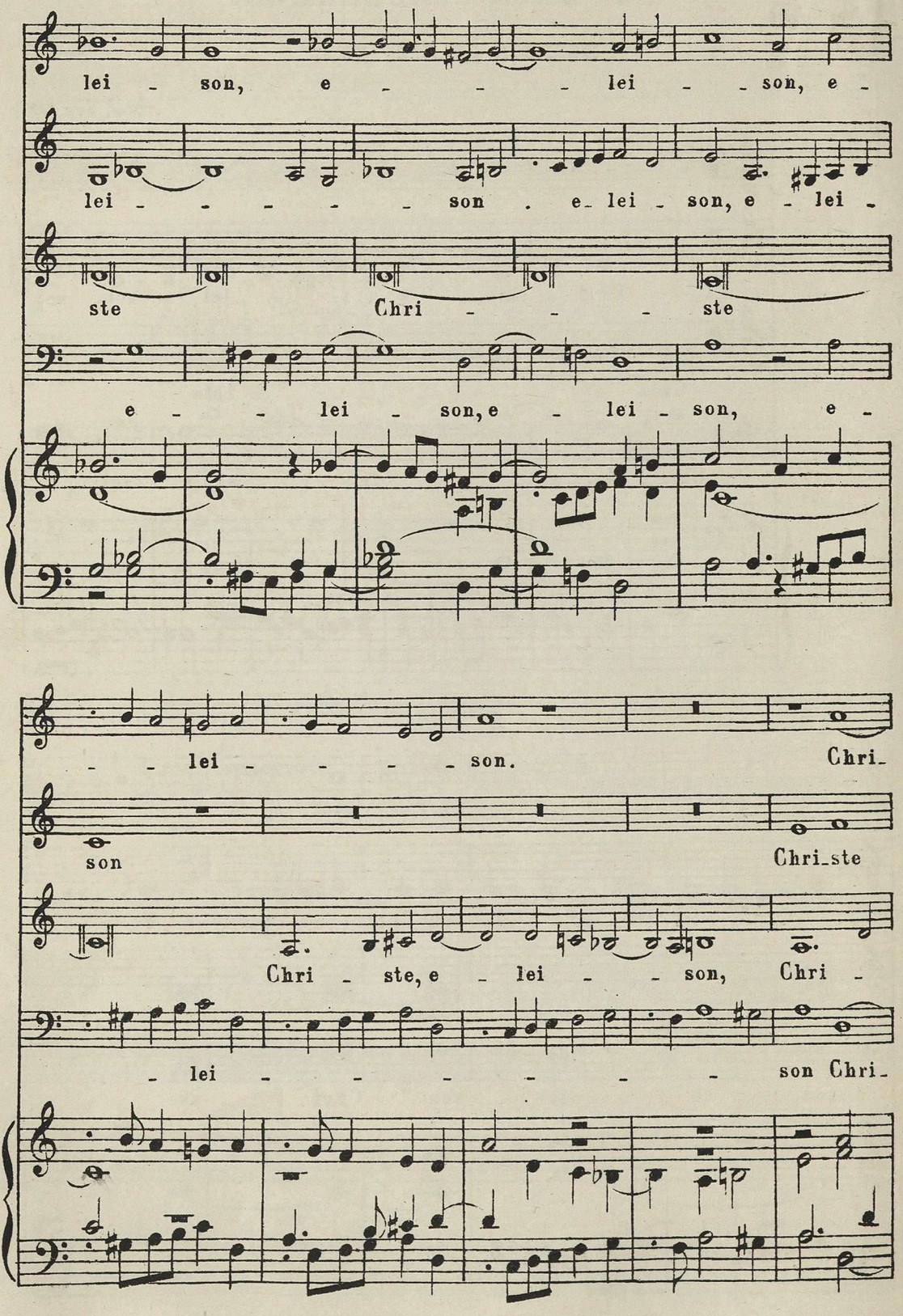


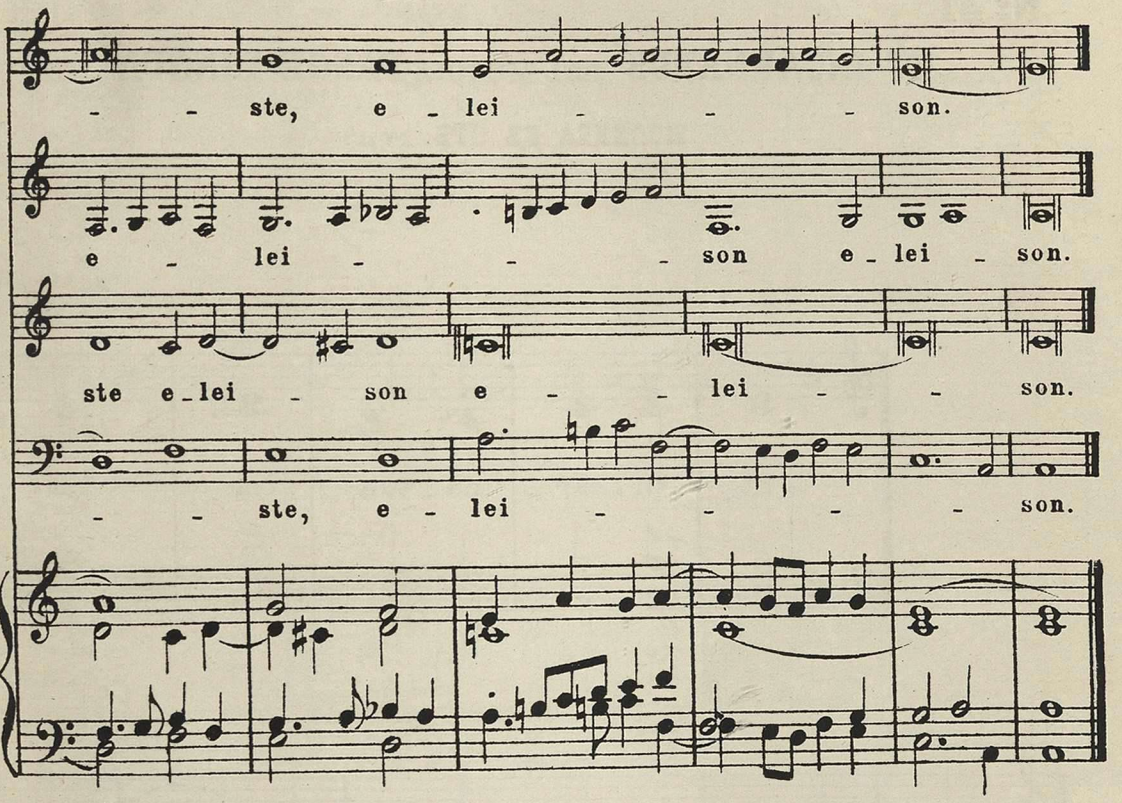
№ 40. Изъ мессы „GAUDEAMUS“.

ЖОСКИНА ДЕ ПРЕ (XV в.)

(См. стр. 73.)




lei - son, e - - - lei - - son, e -
lei - - - - - - son . e- lei - son, e - lei -
ste Chri - - - ste
e - - lei - son, e - lei - son, e -
- - lei - - - - son. Chri-
son Chri-ste
Chri - ste, e - lei - - son, Chri -
- lei - - - - - - son Chri-

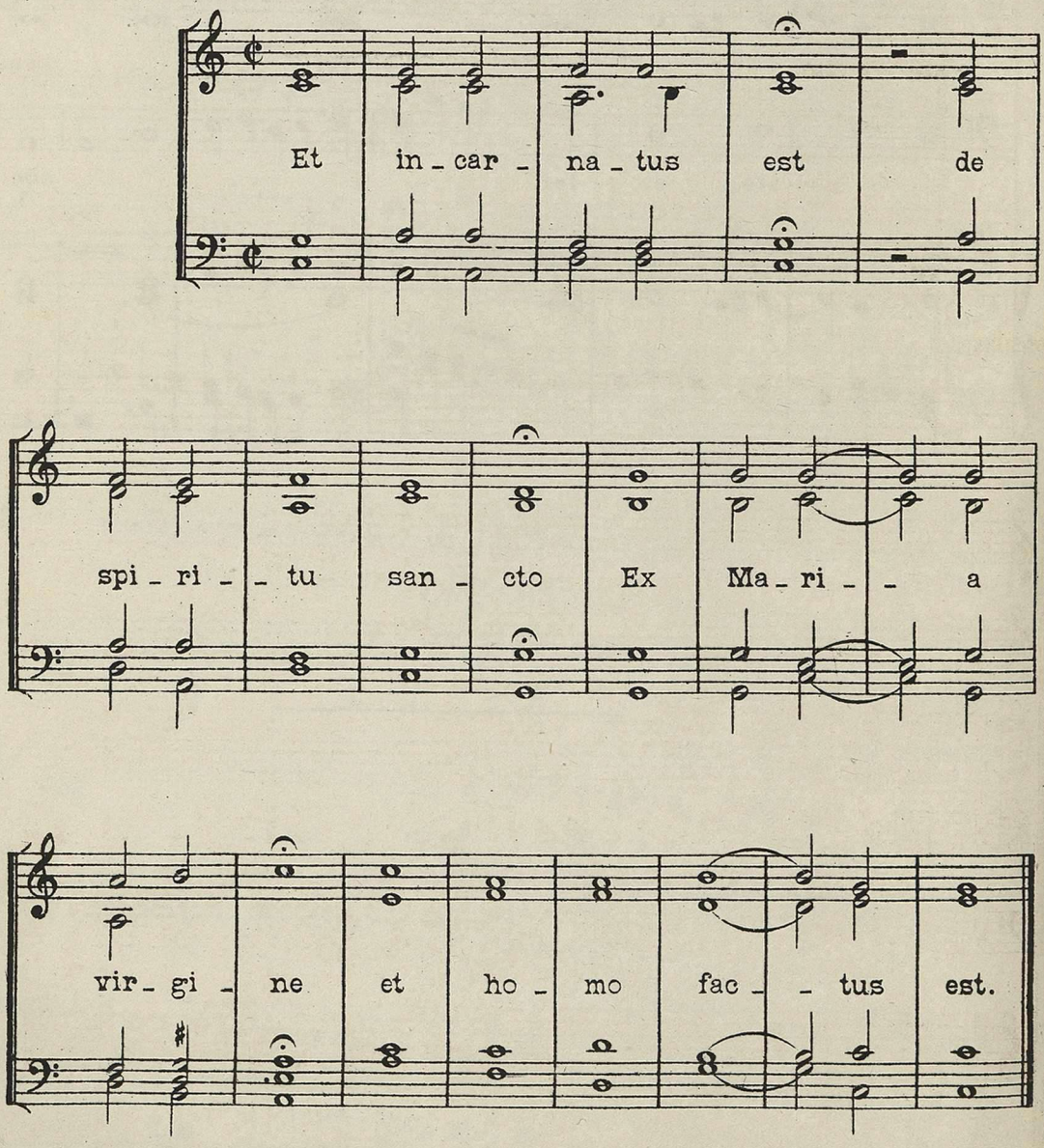

- - ste, e - lei - - - son.
e - lei - - - son e - lei - son.
ste e - lei - son e - - lei - - son.
- - ste, e - lei - - - son.

№ 41.

„ET INCARNATUS“ изъ мессы „PANGE LINGUA“

ЖОСКИНА ДЕ ПРЕ (.XV в.)

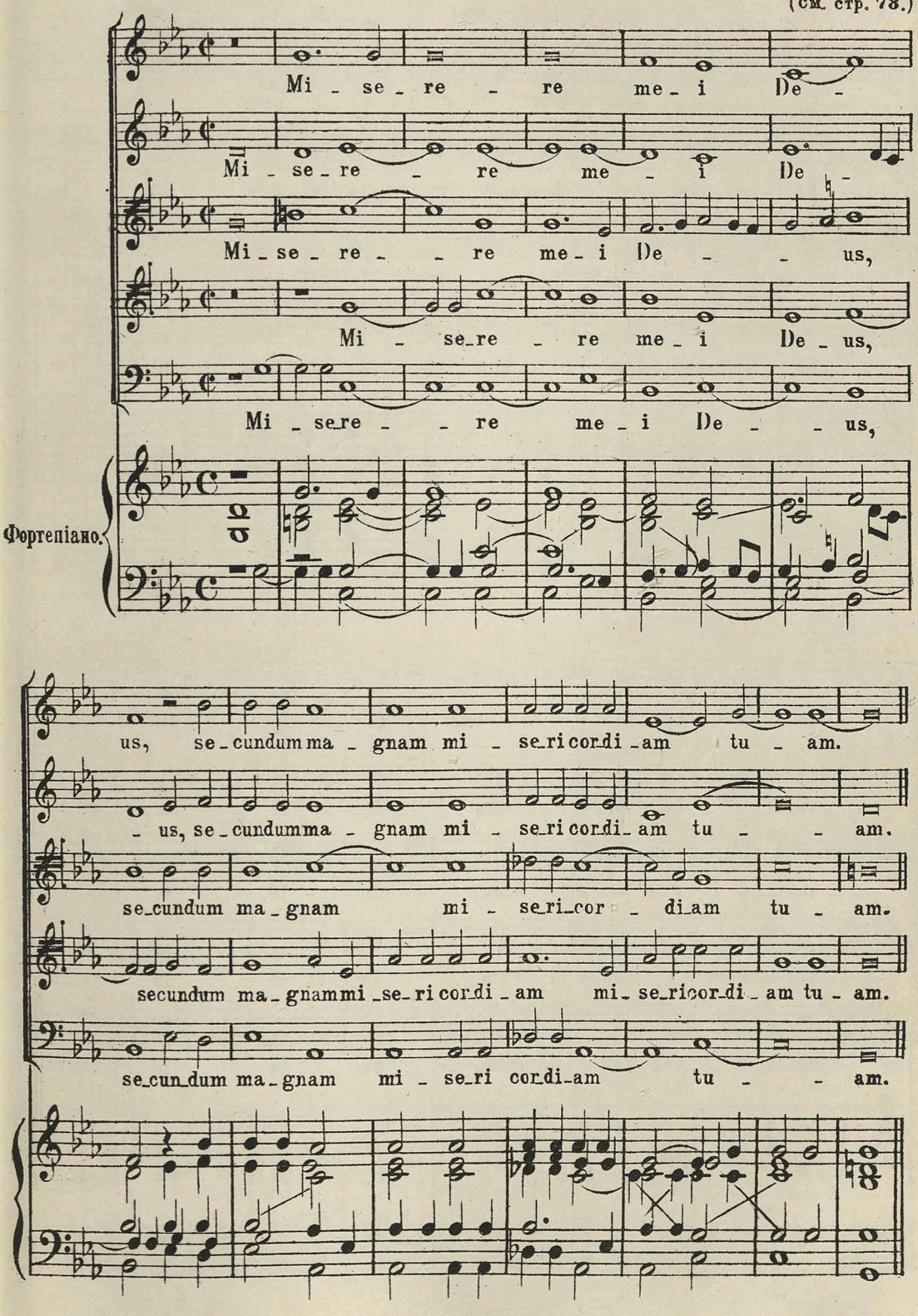
(См. стр. 73.)

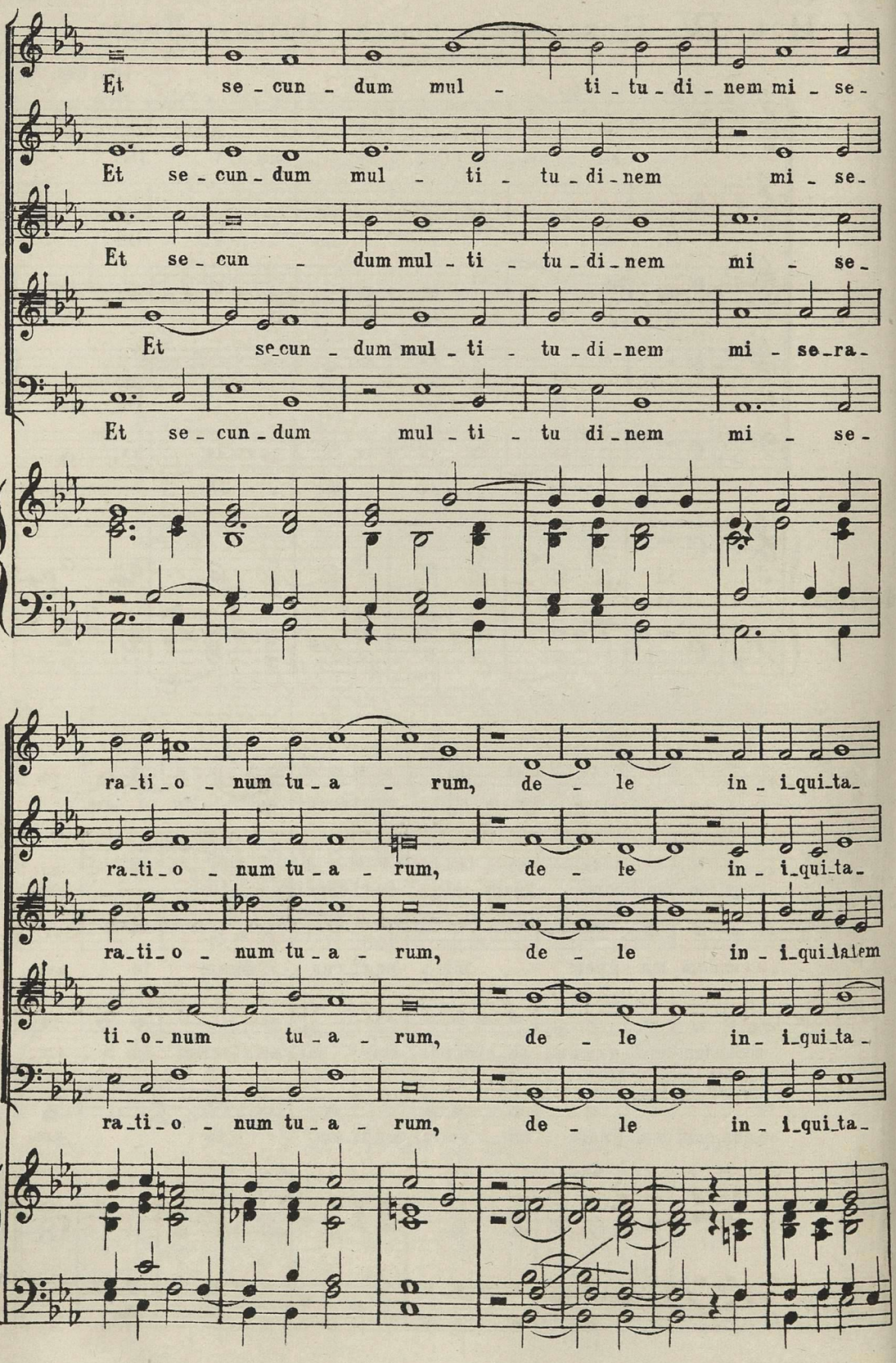


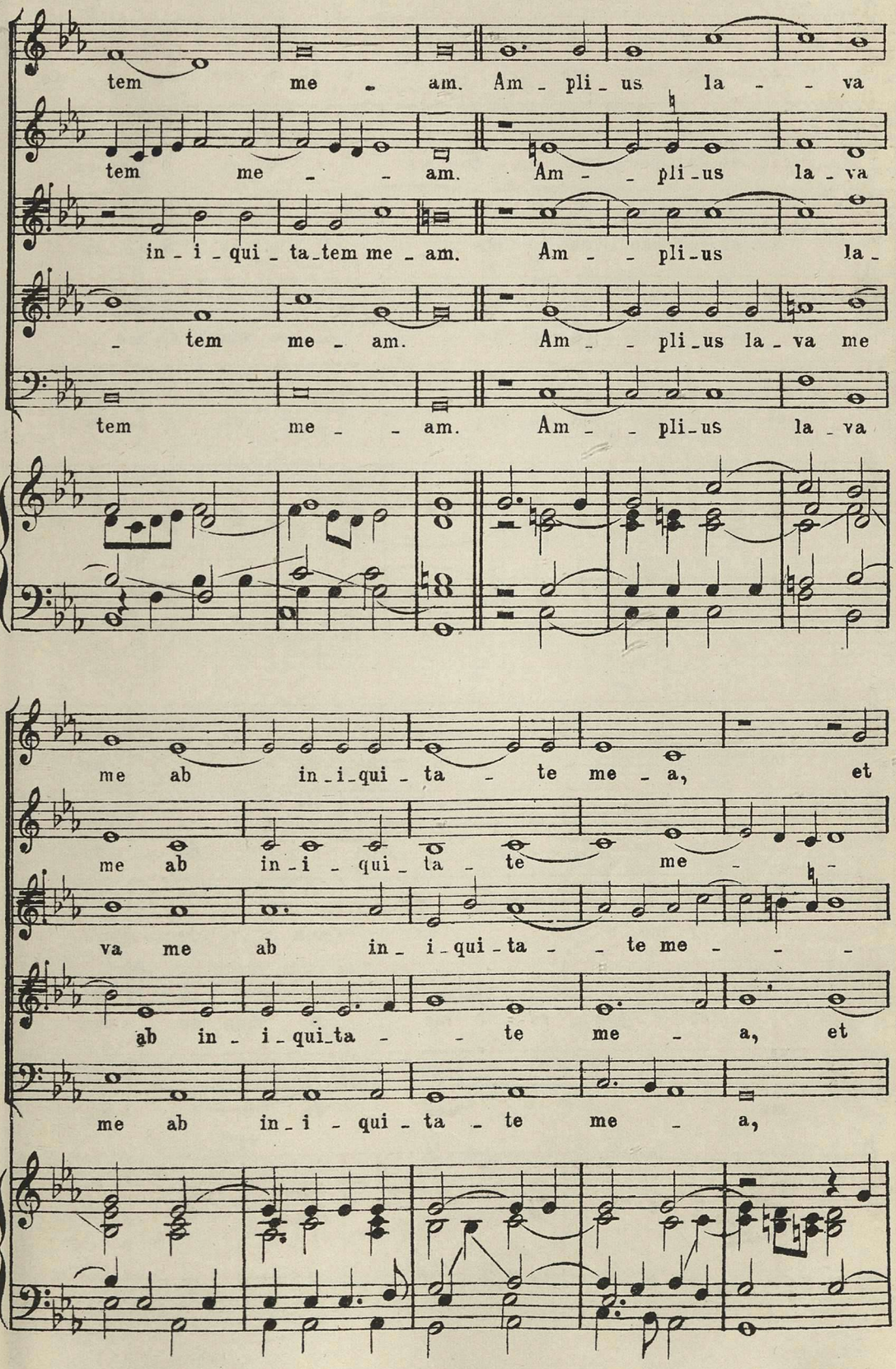
Изъ IV Покаяннаго псалма Орландо Лассо.

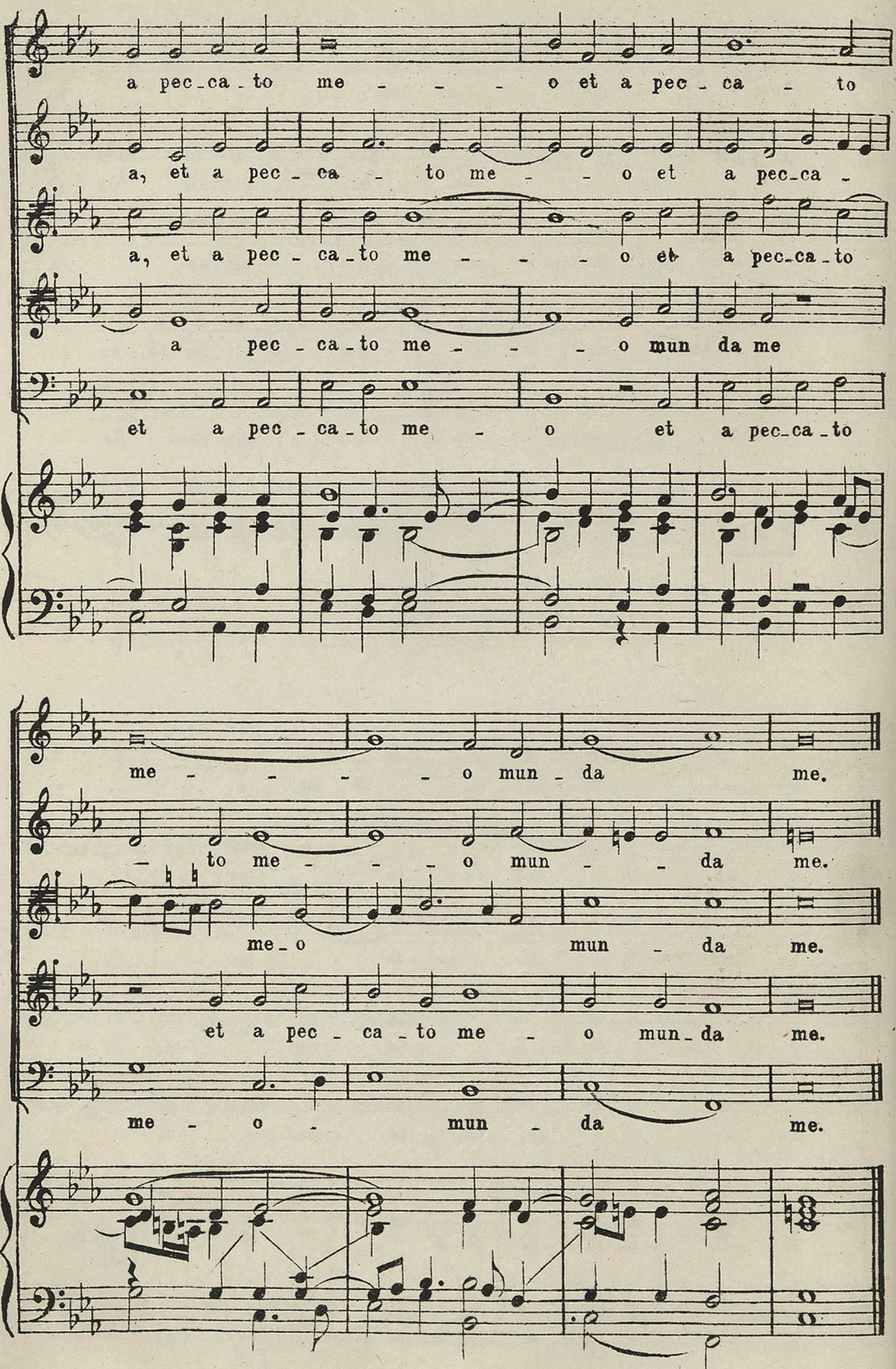
(1520—1594 г.)

(См. стр. 78.)




Et se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem mi - se -
Et se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem mi - se -
Et se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem mi - se -
Et se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem mi - se - ra -
Et se - cun - dum mul - ti - tu di - nem mi - se -
ra - ti - o - num tu - a - rum, de - le in - i - qui - ta -
ra - ti - o - num tu - a - rum, de - le in - i - qui - ta -
ra - ti - o - num tu - a - rum, de - le in - i - qui - ta - lem
ti - o - num tu - a - rum, de - le in - i - qui - ta -
ra - ti - o - num tu - a - rum, de - le in - i - qui - ta -

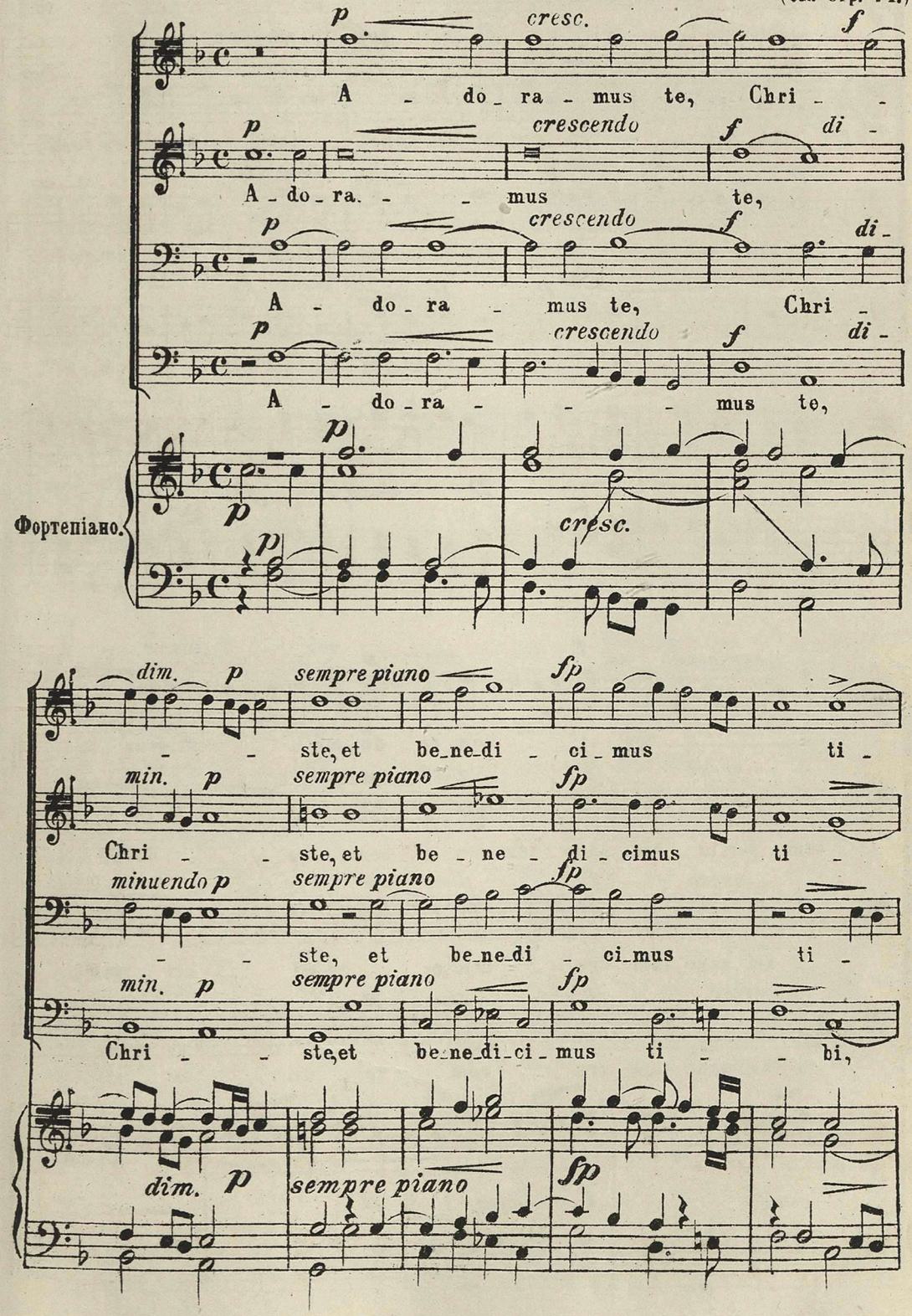

tem me - am. Am - pli - us la - va
tem me - - am. Am - - pli - us la - va
in - i - qui - ta - tem me - am. Am - - pli - us la -
- tem me - am. Am - - pli - us la - va me
tem me - - am. Am - - pli - us la - va
me ab in - i - qui - ta - te me - a, et
me ab in - i - qui - ta - te me - -
va me ab in - i - qui - ta - - te me - - -
ab in - i - qui - ta - - te me - a, et
me ab in - i - qui - ta - te me - a,

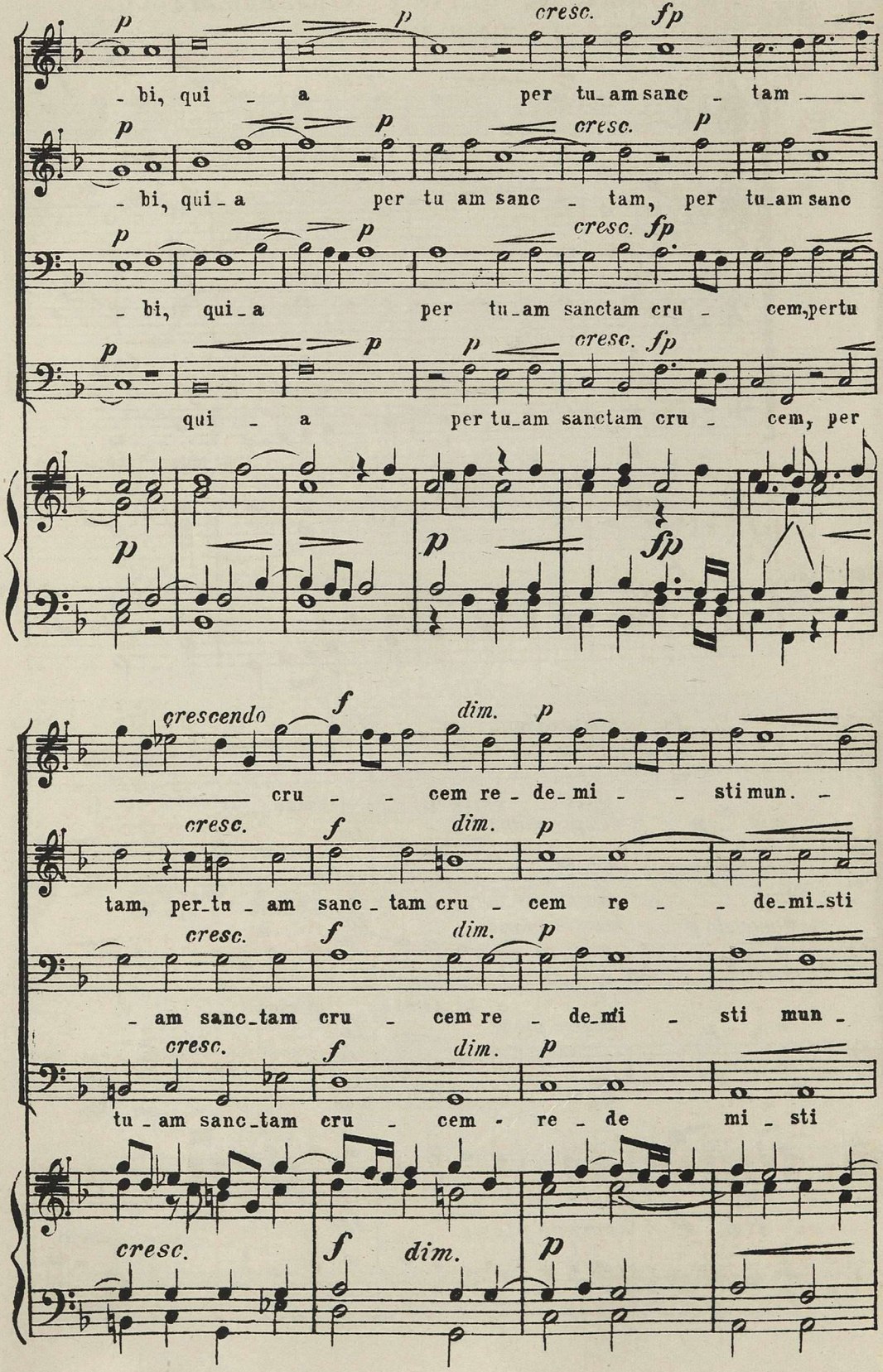

a pec_ca_to me o et a pec_ca_to
a, et a pec_ca_to me o et a pec_ca_
a, et a pec_ca_to me o et a pec_ca_to
a pec_ca_to me o mun da me
et a pec_ca_to me o et a pec_ca_to
me o mun_da me.
to me o mun da me.
me_o mun da me.
et a pec_ca_to me o mun_da me.
me o mun da me.

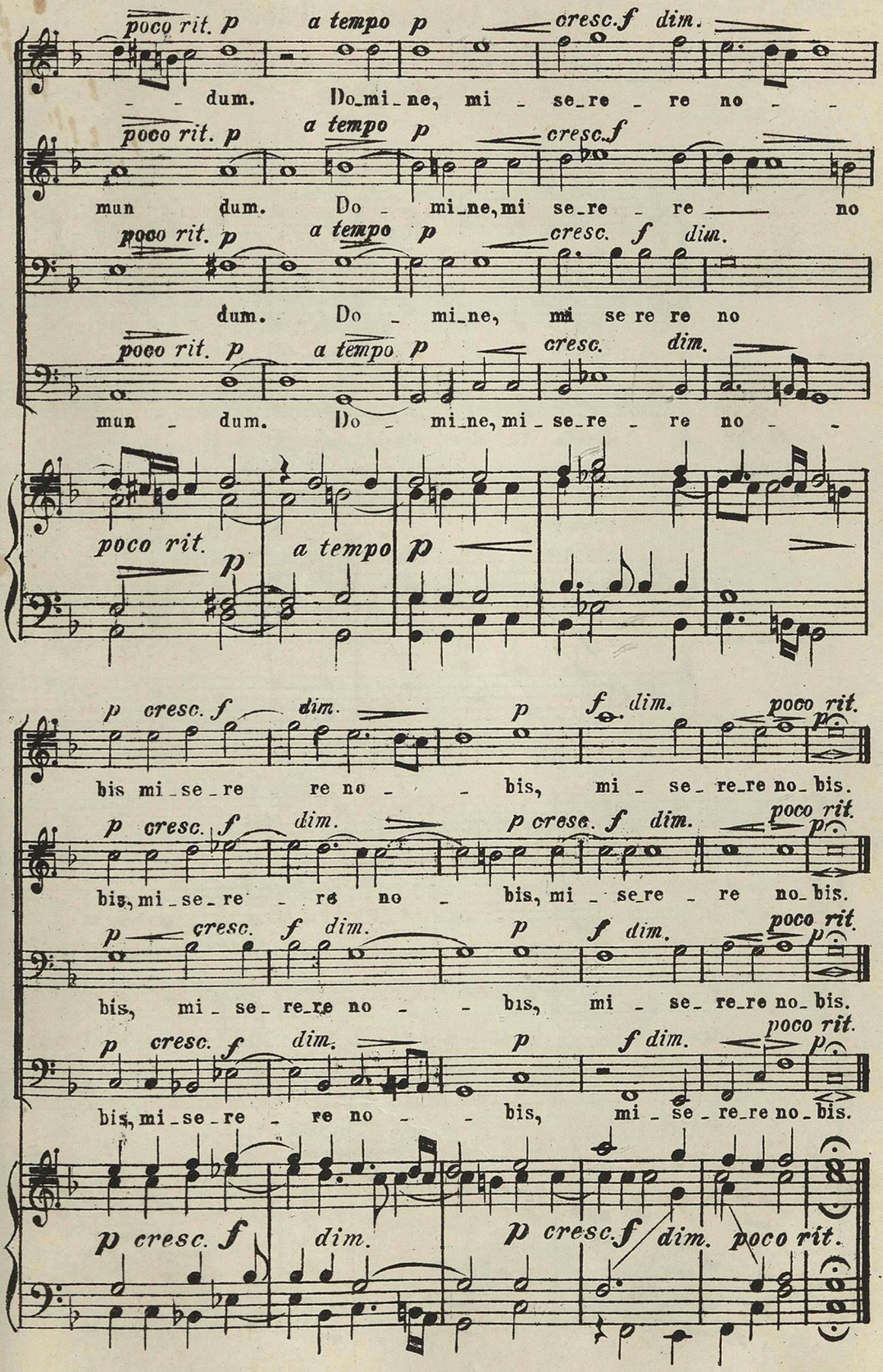
№ 43. „Adoramus te Christe“ Орландо Лассо.

(1520–1594.)

(См. стр. 74.)




p
p
cresc.
fp
- bi, qui - a per tu_am sanc - tam
p
p
cresc.
p
- bi, qui_a per tu am sanc - tam, per tu_am sanc
p
p
cresc. fp
- bi, qui_a per tu_am sanctam cru - cem, pertu
p
p
p
cresc. fp
qui - a per tu_am sanctam cru - cem, per
p
p
fp
crescendo
f
dim.
p
cru - - cem re - de_mi - - sti mun. -
cresc.
f
dim.
p
tam, per_tu - am sanc - tam cru - cem re - - de_mi_sti
cresc.
f
dim.
p
- am sanc_tam cru - cem re - de_mi - sti mun -
cresc.
f
dim.
p
tu - am sanc_tam cru - cem - re - de mi - sti
cresc.
f
dim.
p

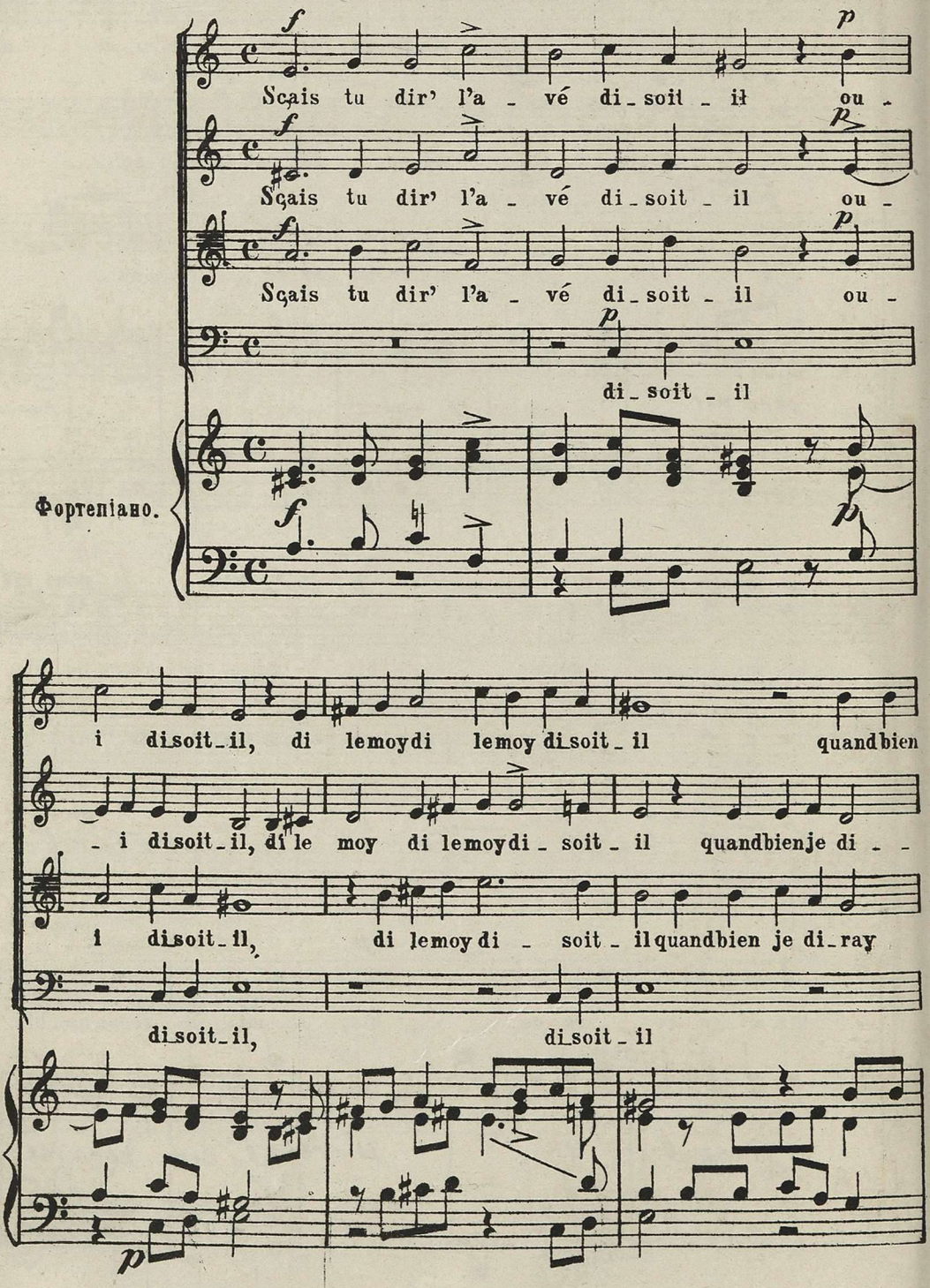

poco rit. p a tempo p cresc. f dim.
dum. Do_mi_ne, mi _ se_re _ re no _ _
poco rit. p a tempo p cresc. f
mun dum. Do _ mi_ne, mi se_re _ re no
poco rit. p a tempo p cresc. f dim.
dum. Do _ mi_ne, mi se re re no
poco rit. p a tempo p cresc. dim.
mun _ dum. Do _ mi_ne, mi _ se_re _ re no _ _
poco rit. p a tempo p
p cresc. f dim. p f dim. poco rit.
bis mi _ se _ re re no _ _ bis, mi _ se_re_re no_bis.
p cresc. f dim. p cresc. f dim. poco rit.
bis, mi _ se _ re _ re no _ bis, mi _ se_re _ re no_bis.
p cresc. f dim. p f dim. poco rit.
bis, mi _ se _ re_re no _ _ bis, mi _ se_ re_re no_bis.
p cresc. f dim. p f dim. poco rit.
bis, mi _ se _ re _ re no _ _ bis, mi _ se _ re_re no_bis.
p cresc. f dim. p cresc. f dim. poco rit.

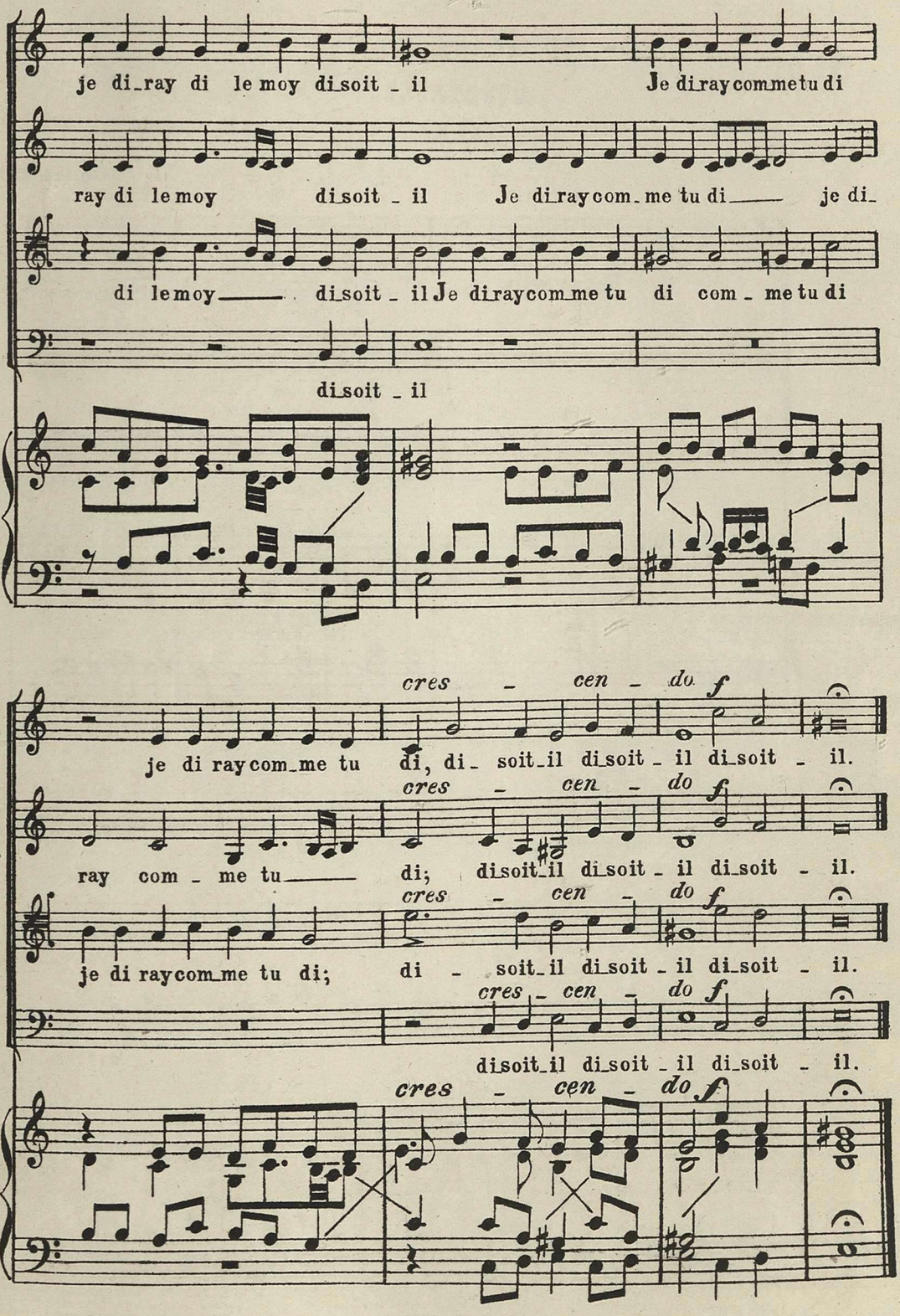
Пѣсня Орландо Лассо:

№ 44. „SCAIS TU DIR L'AVE.

(1520–1594 г.)

(см. стр. 74)



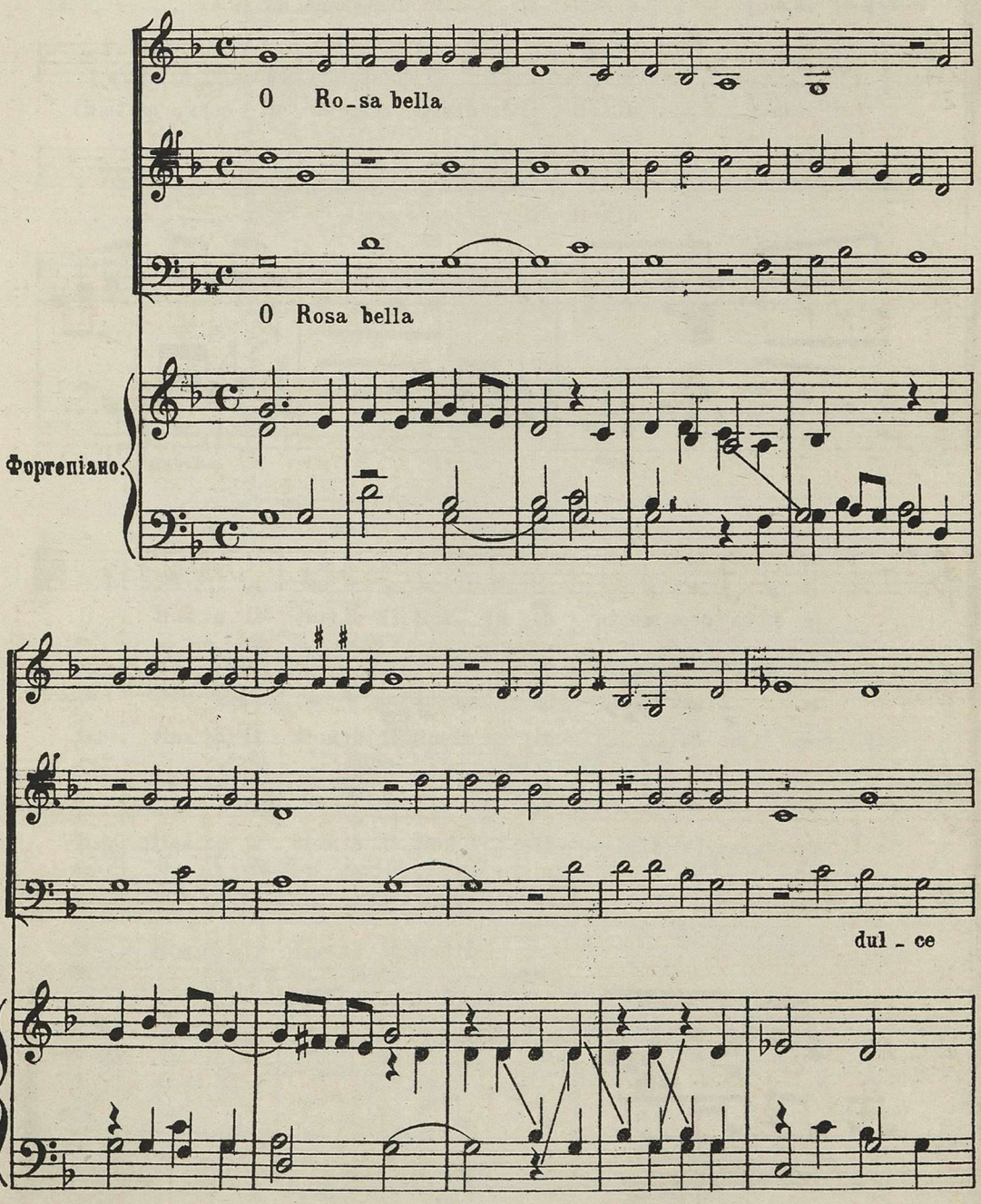

je di_ray di le moy di_soit _ il
Je di_ray com_me tu di
ray di le moy di_soit _ il
Je di_ray com_me tu di
je di_
di le moy
di_soit _ il
Je di_ray com_me tu di
com _ me tu di
di_soit _ il
cres _ cen _ do f
je di ray com_me tu di, di_ soit_il di_soit _ il di_soit _ il.
cres _ cen _ do f
ray com _ me tu di; di_soit_il di_soit _ il di_soit _ il.
cres _ cen _ do f
je di ray com_me tu di; di _ soit_il di_soit _ il di_soit _ il.
cres _ cen _ do f
di_soit_il di_soit _ il di_soit _ il.
cres _ cen _ do f

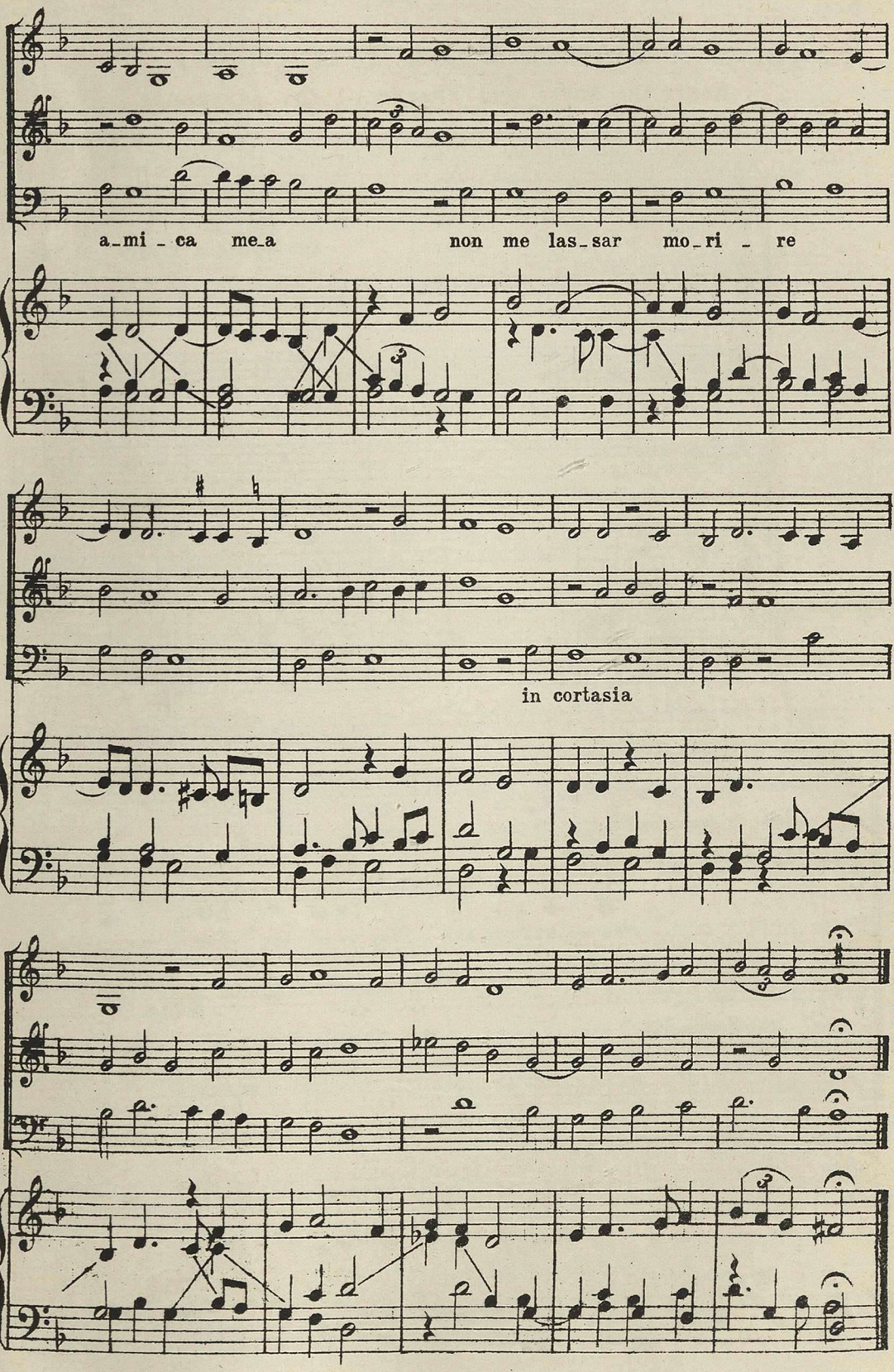
№ 45. „O Rosa bella."

DUNSTABLE.

(XV в.)

(См. стр. 77.)

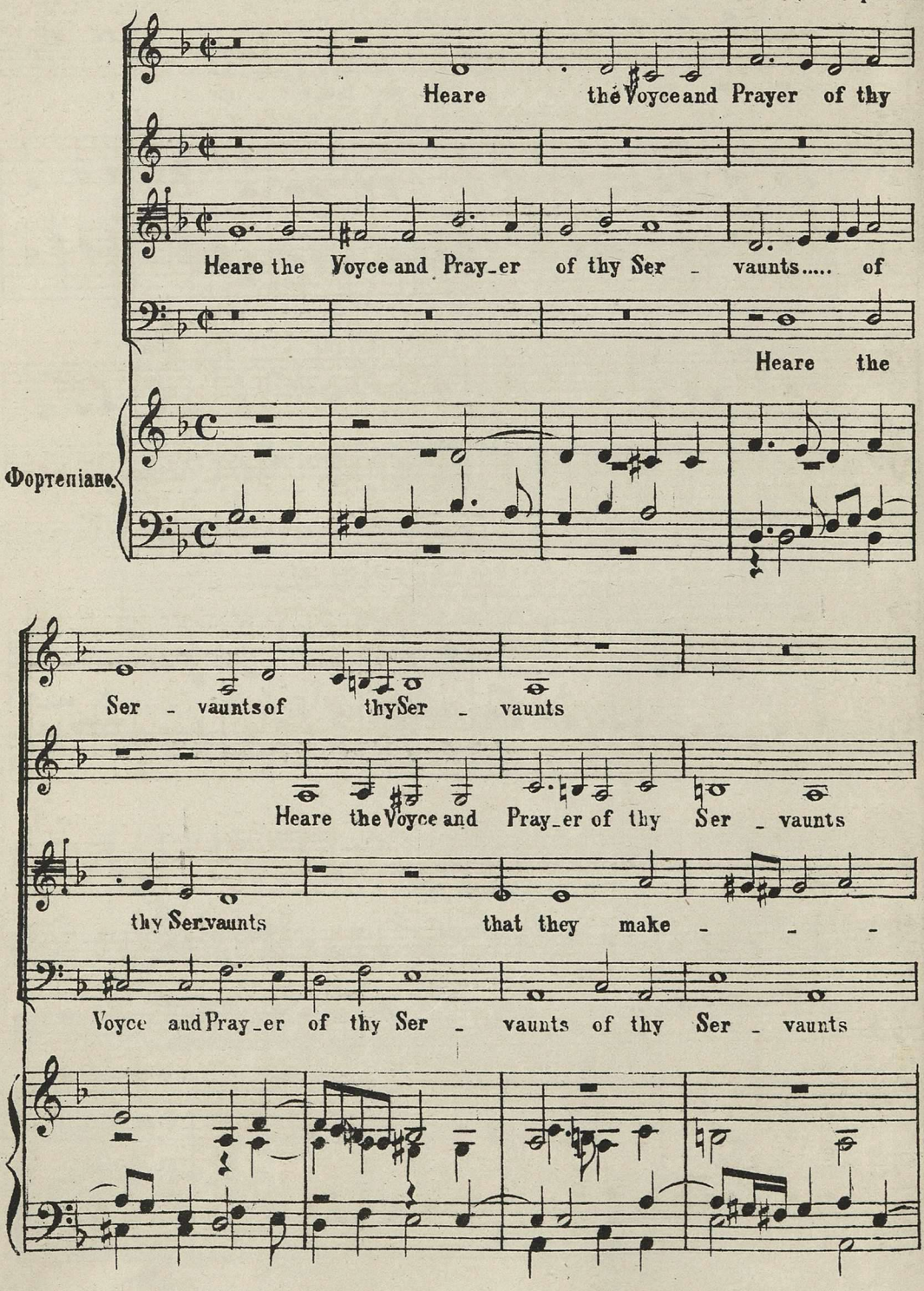


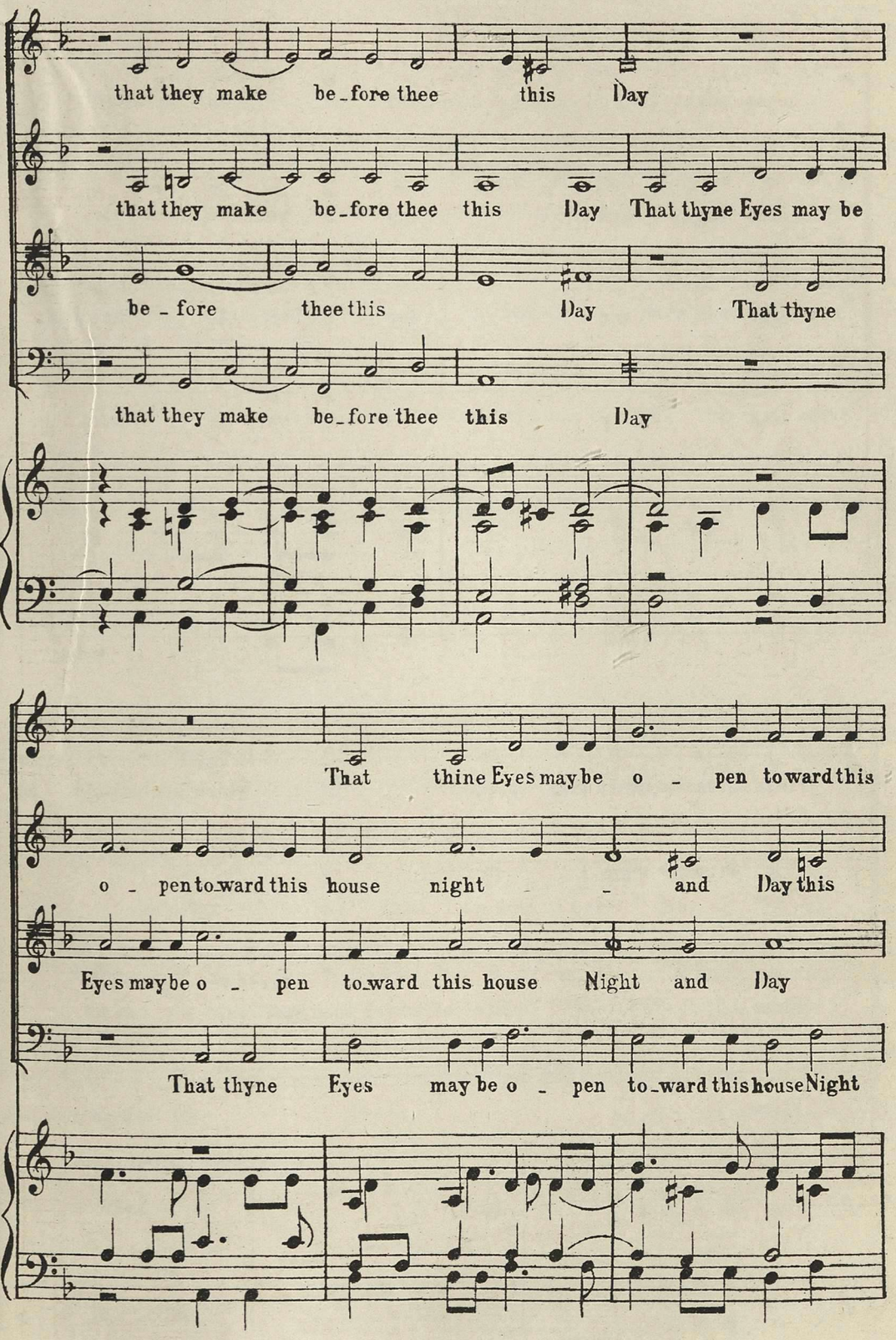

a_mi_ca me_a non me las_sar mo_ri_re
in cortasia

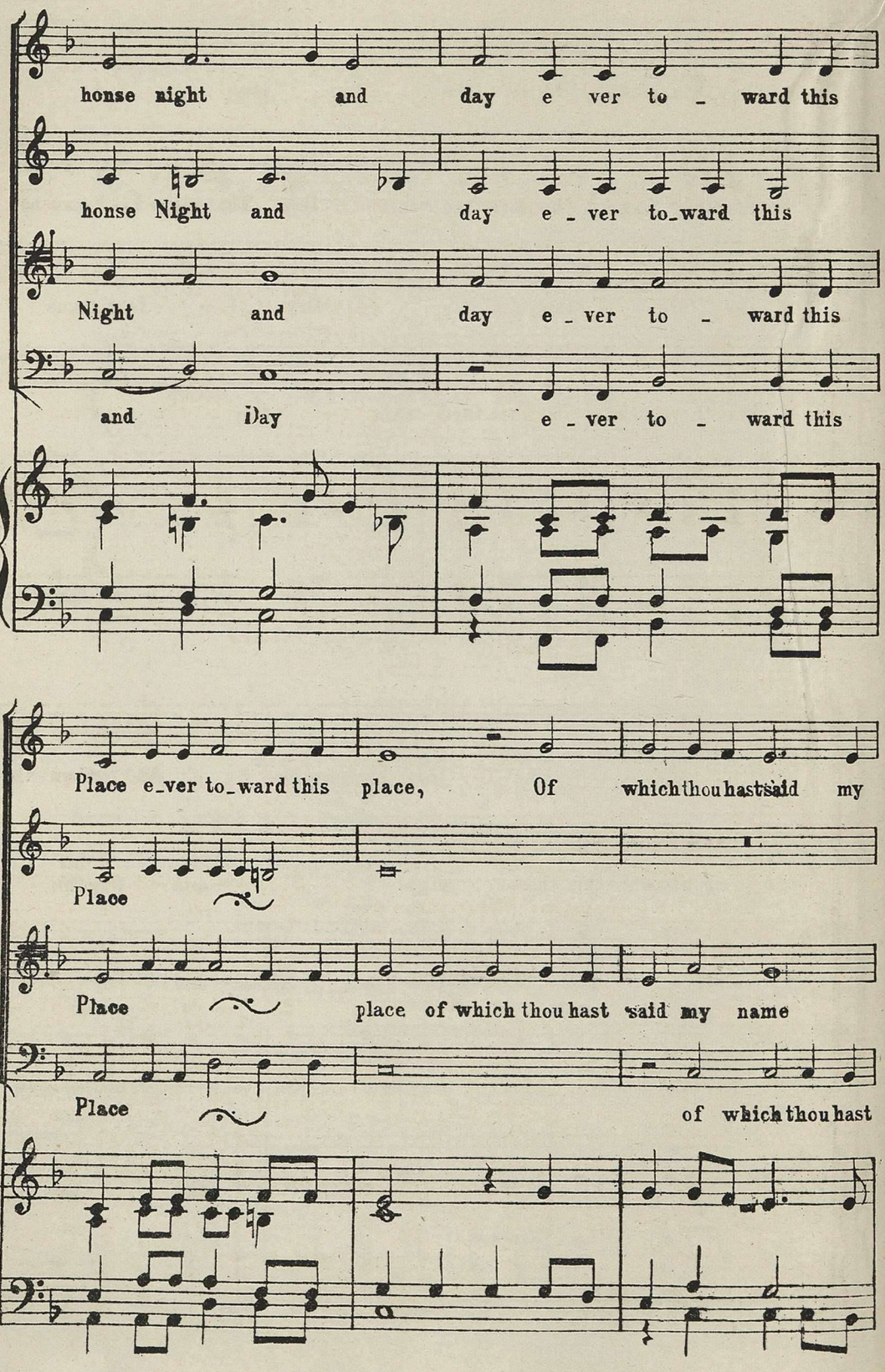
№ 46. Мотетъ Ѳомы Тэллиса (XVI в.):

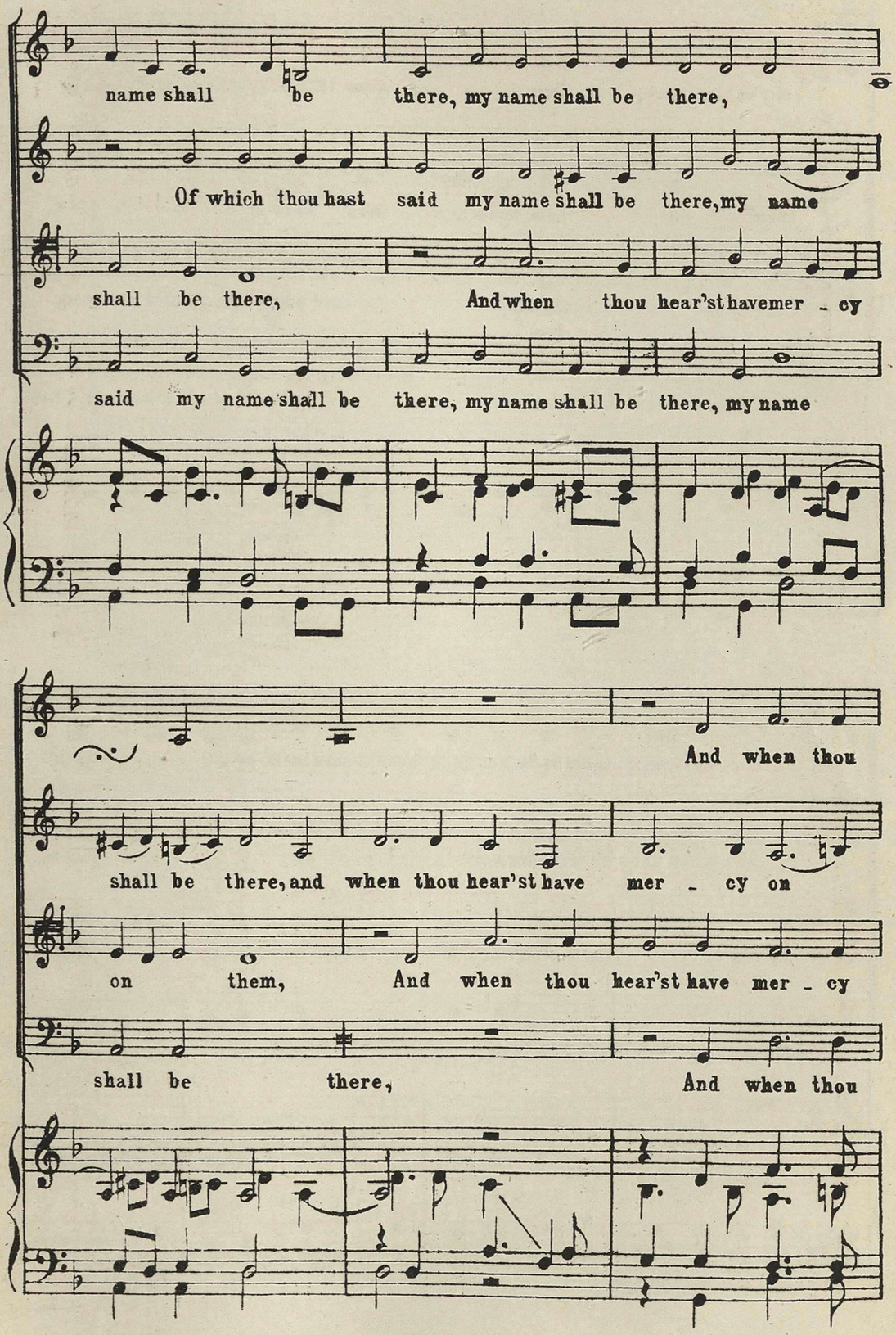
Heare the Voyce and Prayer of thy Servaunts.

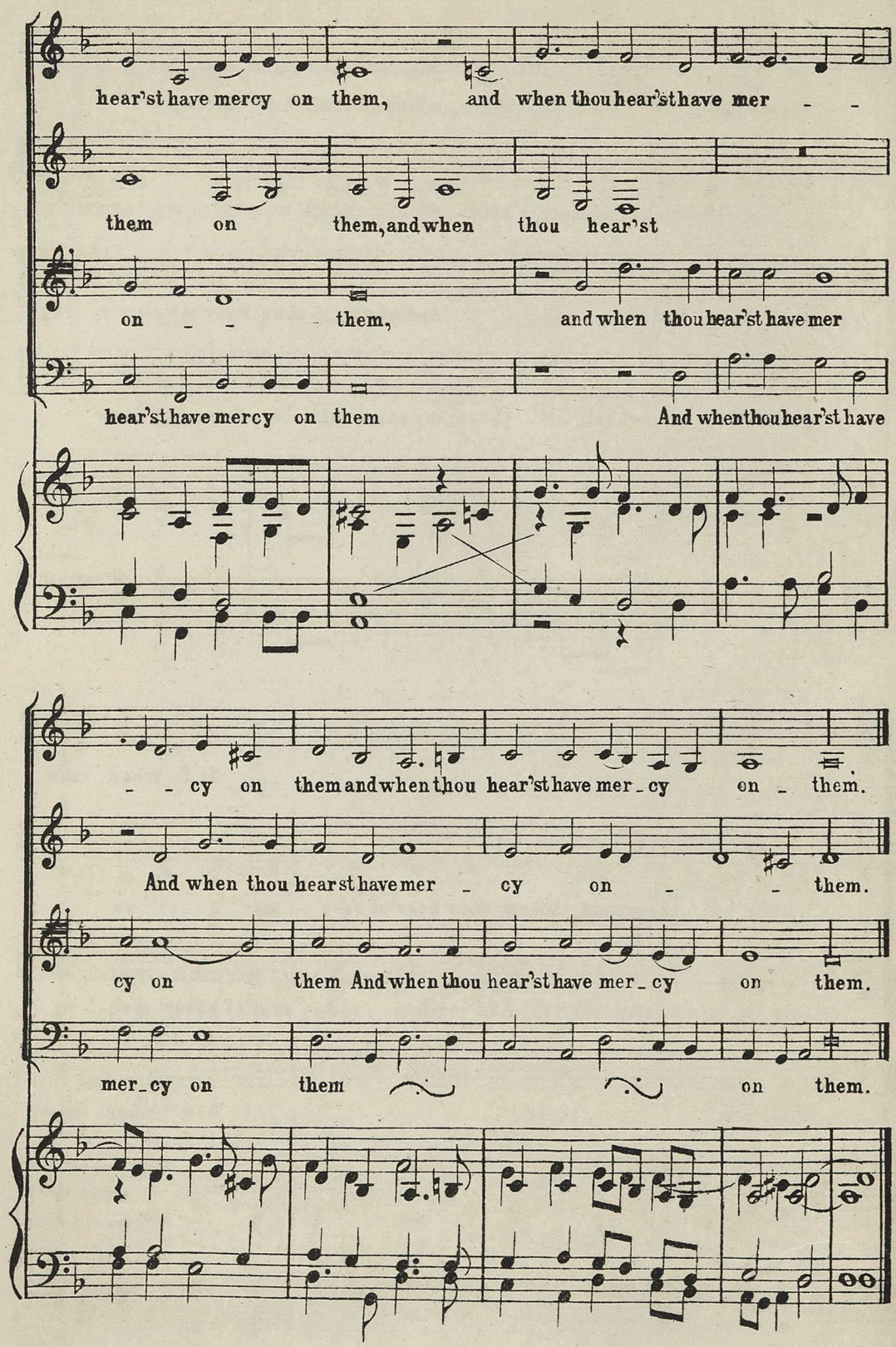
(См. стр. 78.)




that they make be_fore thee this Day
that they make be_fore thee this Day That thyne Eyes may be
be _ fore thee this Day That thyne
that they make be_fore thee this Day
That thine Eyes may be o _ pen toward this
o _ pen toward this house night _ and Day this
Eyes may be o _ pen toward this house Night and Day
That thyne Eyes may be o _ pen to_ward this house Night


honse night and day e ver to - ward this
honse Night and day e - ver to_ward this
Night and day e - ver to - ward this
and Day e - ver to - ward this
Place e_ver to_ward this place, Of which thou hast said my
Place
Place place of which thou hast said my name
Place of which thou hast


name shall be there, my name shall be there,
Of which thou hast said my name shall be there, my name
shall be there, And when thou hear'st have mer - cy
said my name shall be there, my name shall be there, my name
And when thou
shall be there, and when thou hear'st have mer - cy on
on them, And when thou hear'st have mer - cy
shall be there, And when thou

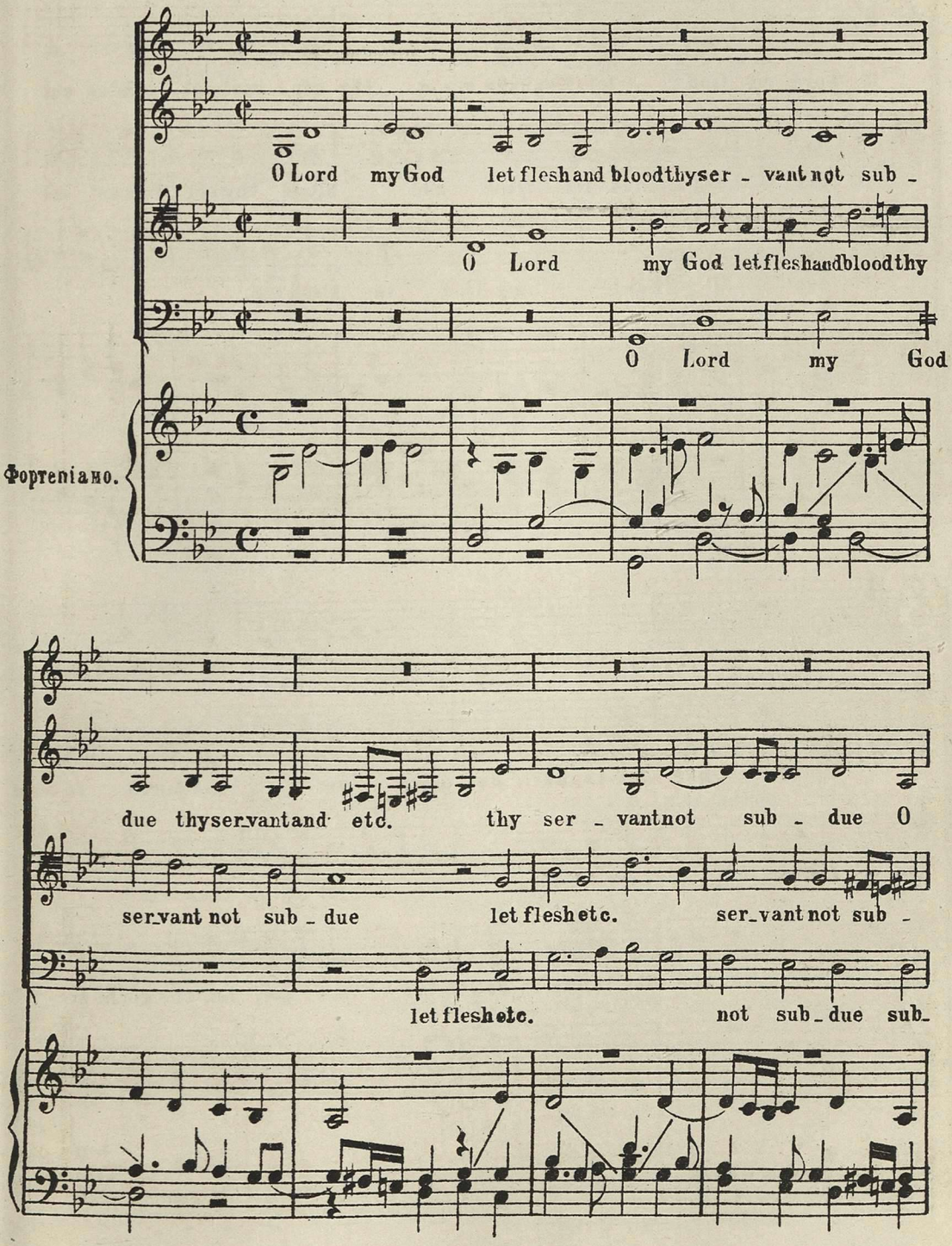

hear'st have mercy on them, and when thou hear'st have mer - -
them on them, and when thou hear'st
on - - them, and when thou hear'st have mer
hear'st have mercy on them And when thou hear'st have
- - cy on them and when thou hear'st have mer - cy on - them.
And when thou hear st have mer - cy on - - them.
cy on them And when thou hear'st have mer - cy on them.
mer - cy on them on them.

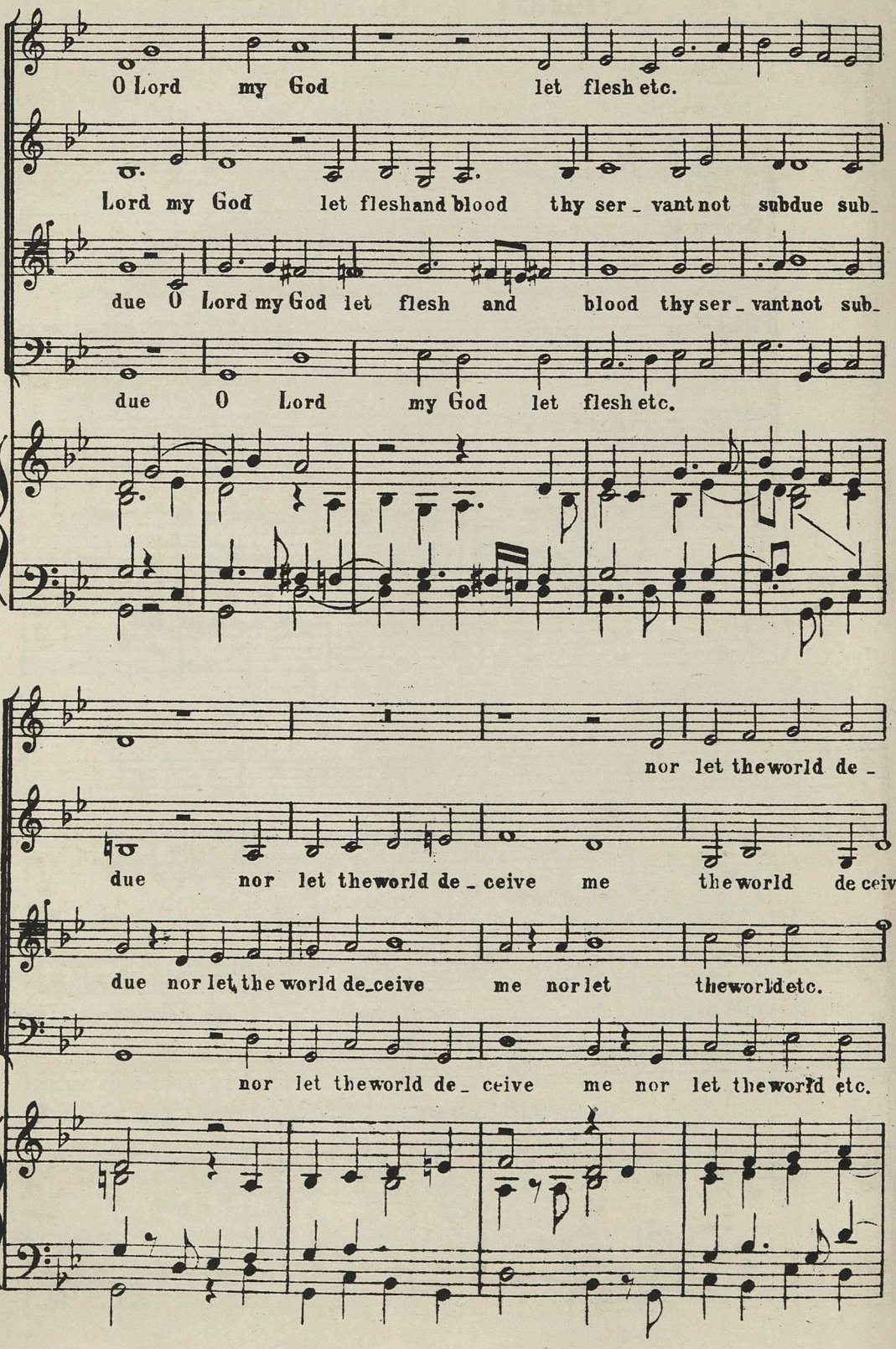
№ 47.

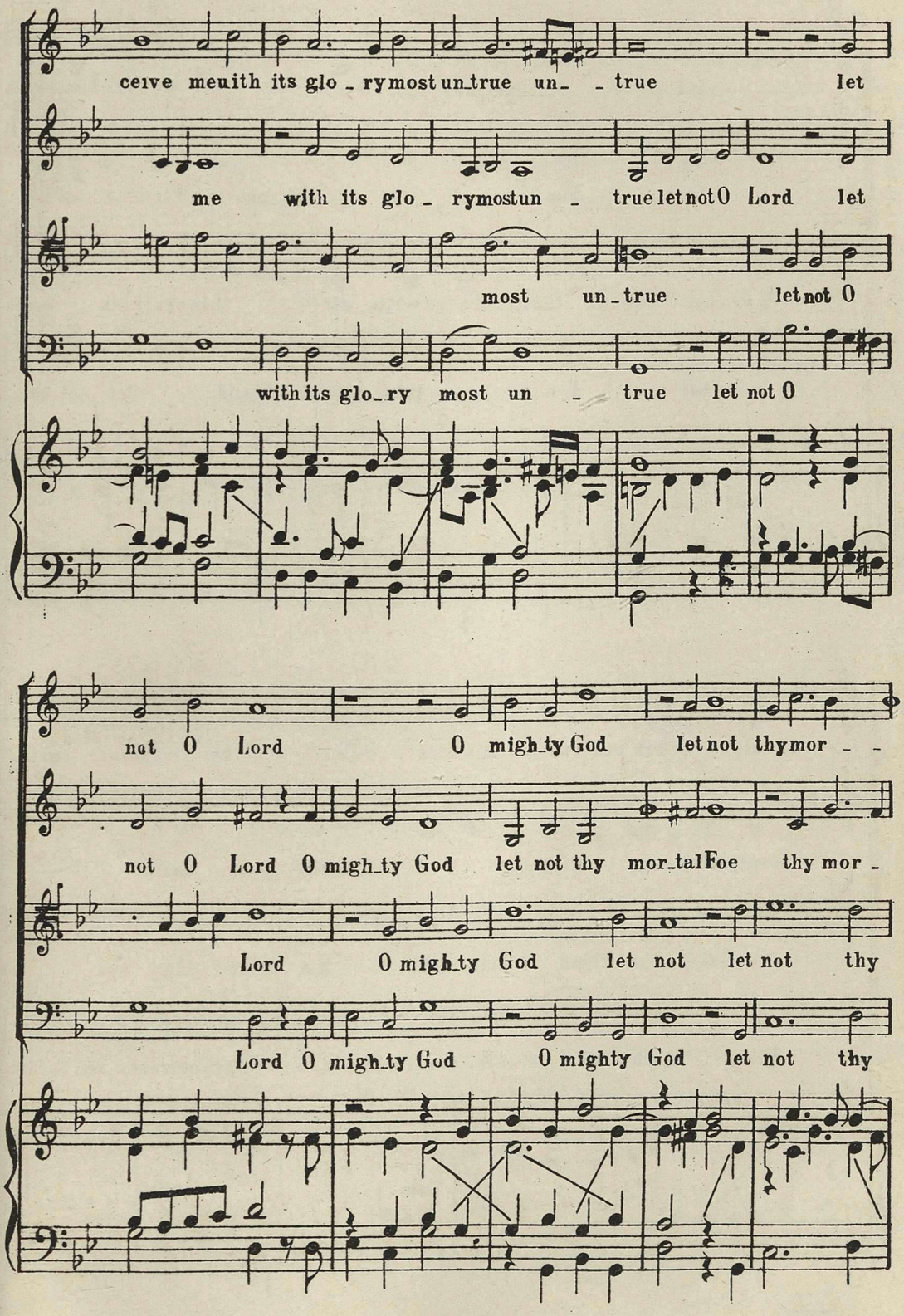
Духовная пѣснь Бёрда.

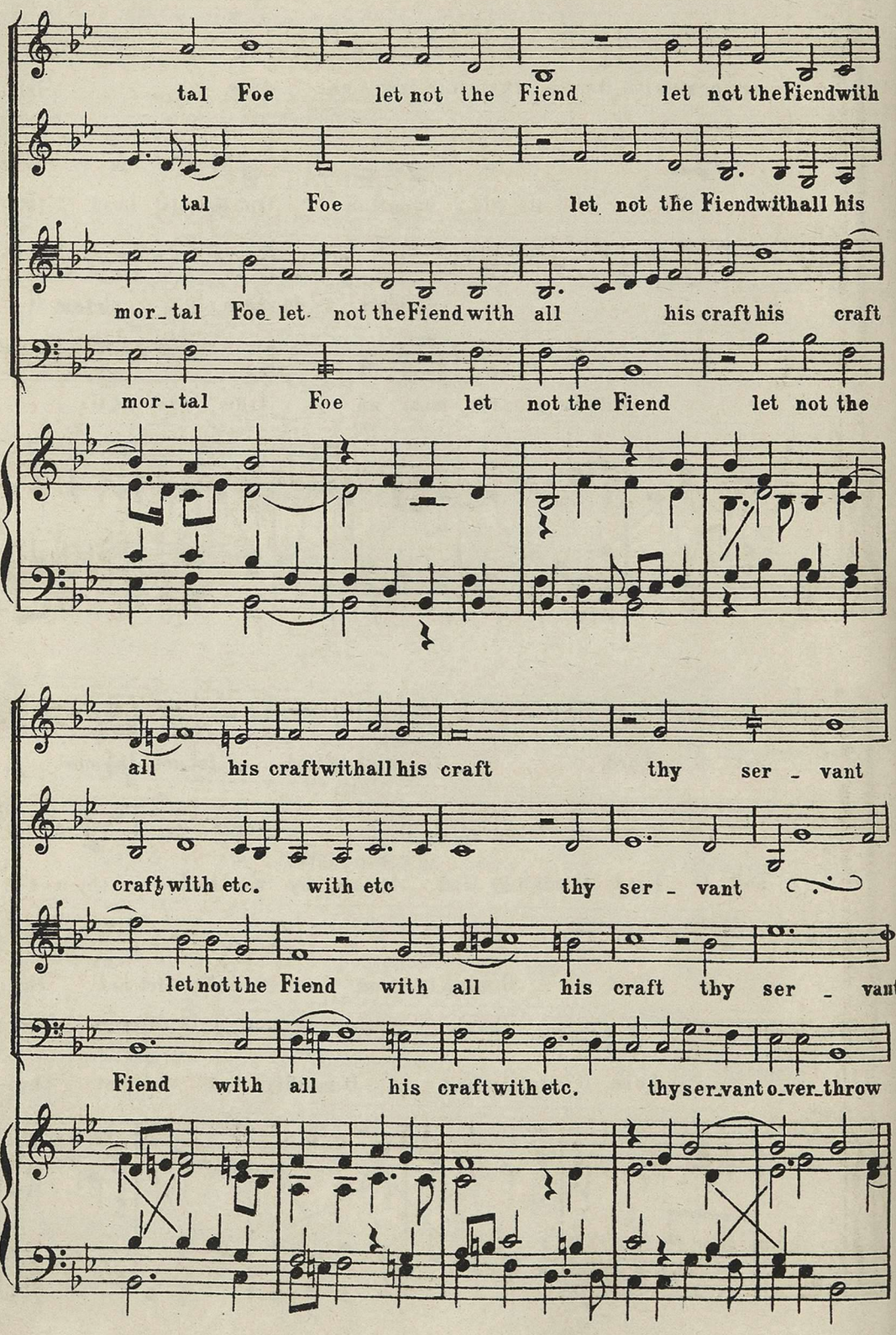
(1538-1623 г.)

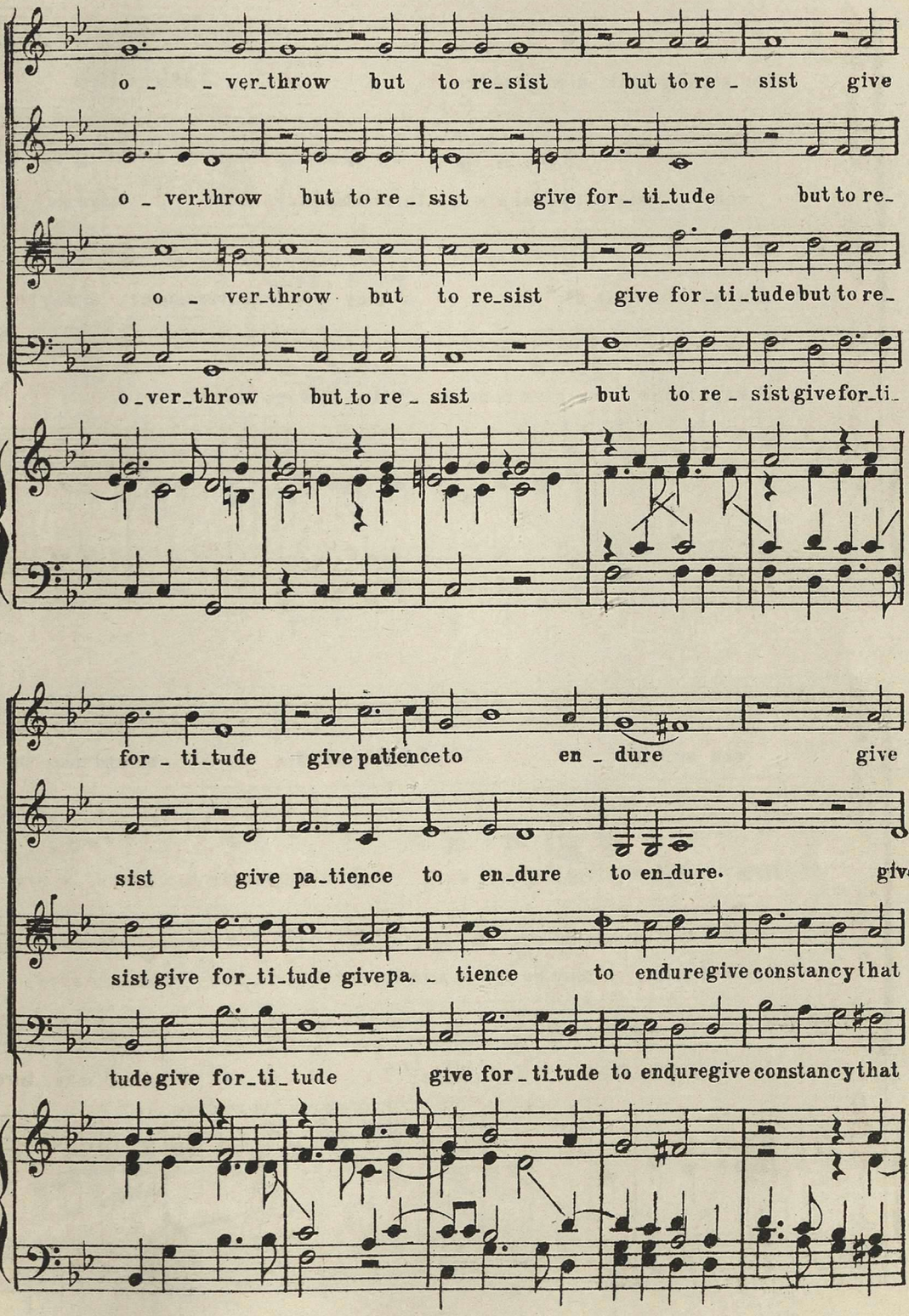
(см. стр. 78.)

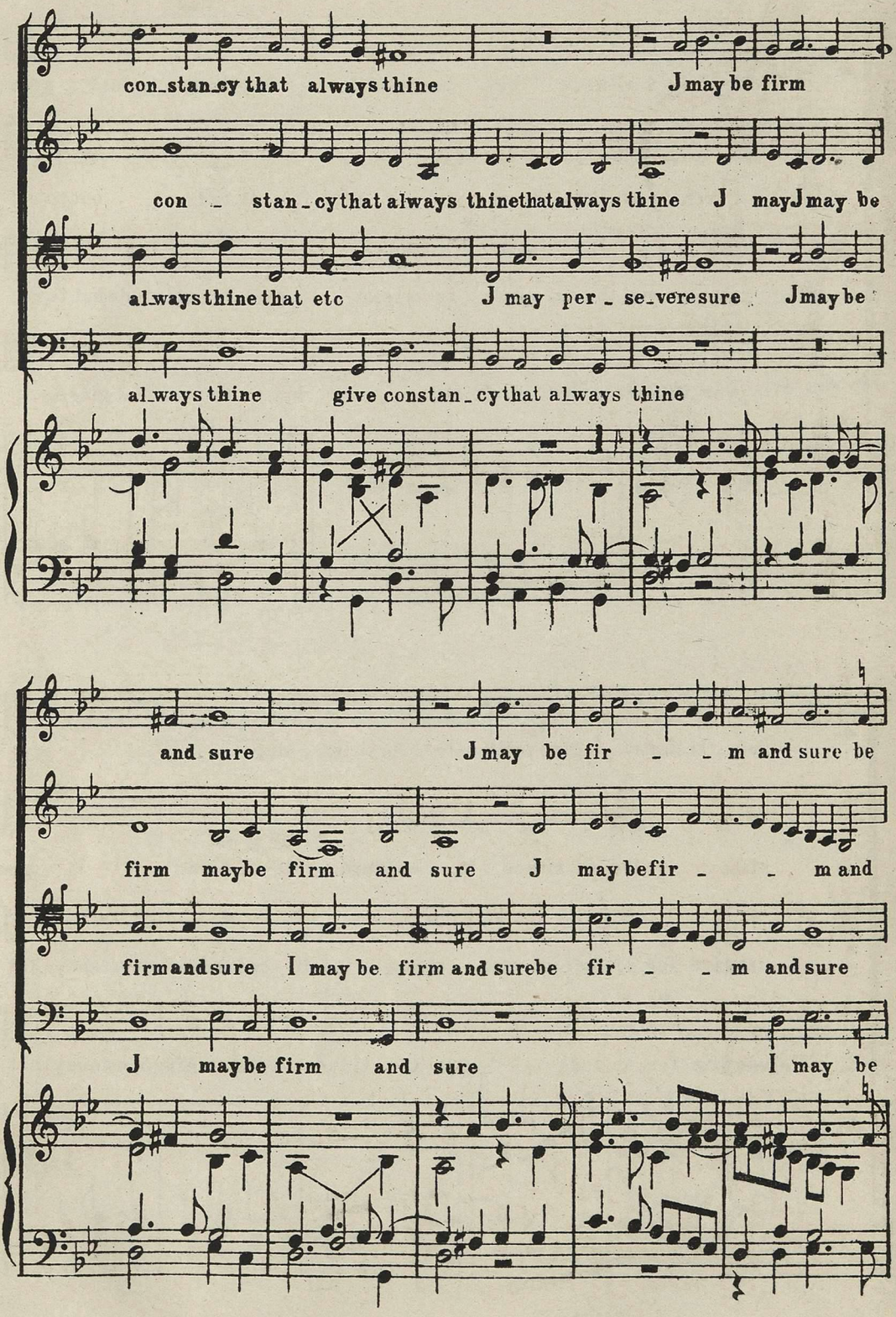


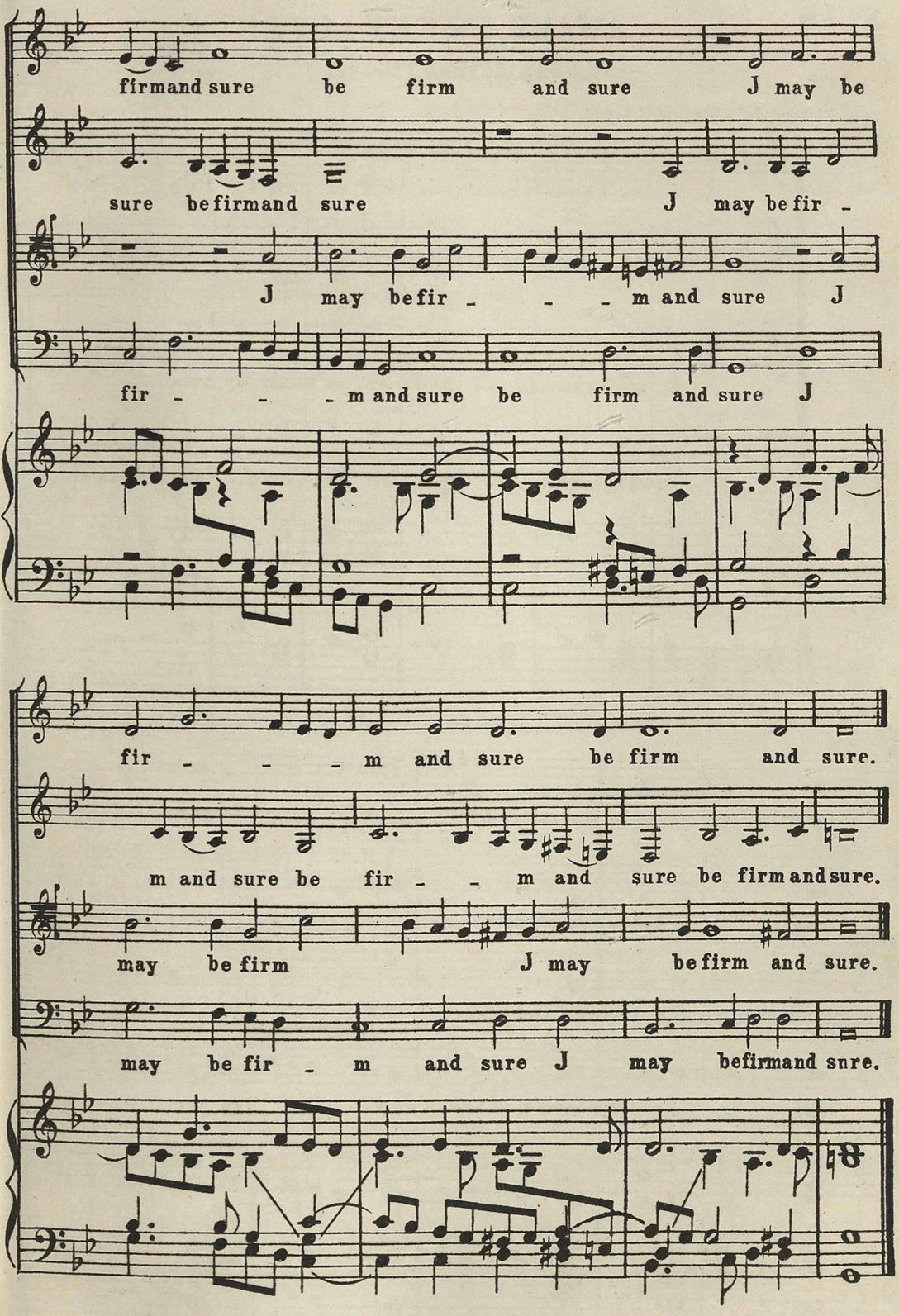

O Lord my God let flesh etc.
Lord my God let fleshand blood thy ser_vantnot subdue sub_
due O Lord my God let flesh and blood thy ser_vantnot sub_
due O Lord my God let flesh etc.
nor let theworld de_
due nor let theworld de_ceive me theworld de ceive
due nor let the world de_ceive me nor let theworldetc.
nor let theworld de_ceive me nor let theworld etc.


ceive me with its glo - ry most un - true un - - true let
me with its glo - ry most un - true let not O Lord let
most un - true let not O
with its glo - ry most un - true let not O
not O Lord O migh - ty God let not thy mor - -
not O Lord O migh - ty God let not thy mor - tal Foe thy mor -
Lord O migh - ty God let not let not thy
Lord O migh - ty God O mighty God let not thy


tal Foe let not the Fiend let not the Fiend with
tal Foe let not the Fiend with all his
mor_tal Foe let not the Fiend with all his craft his craft
mor_tal Foe let not the Fiend let not the
all his craft with all his craft thy ser_vant
craft with etc. with etc thy ser_vant
let not the Fiend with all his craft thy ser_vant
Fiend with all his craft with etc. thy ser_vant o_ver_throw


o - - ver_throw but to re_sist but to re - sist give
o - ver_throw but to re - sist give for - ti_tude but to re_
o - ver_throw but to re_sist give for_ti_tude but to re_
o_ver_throw but_to re - sist but to re - sist give for_ti_
for - ti_tude give patience to en - dure give
sist give pa_tience to en_dure to en_dure. give
sist give for_ti_tude give pa. - tience to endure give constancy that
tude give for_ti_tude give for - ti_tude to endure give constancy that


con_stan_cy that always thine J may be firm
con _ stan_cy that always thine that always thine J may J may be
always thine that etc J may per_se_vere sure J may be
always thine give constan_cy that always thine
and sure J may be fir _ _ m and sure be
firm may be firm and sure J may be fir _ _ m and
firm and sure I may be firm and sure be fir _ _ m and sure
J may be firm and sure I may be


firmand sure be firm and sure J may be
sure befirmand sure J may be fir -
J may befir - - - m and sure J
fir - - - m and sure be firm and sure J
fir - - - m and sure be firm and sure.
m and sure be fir - - m and sure be firmandsure.
may be firm J may befirm and sure.
may be fir - m and sure J may befirmand snre.

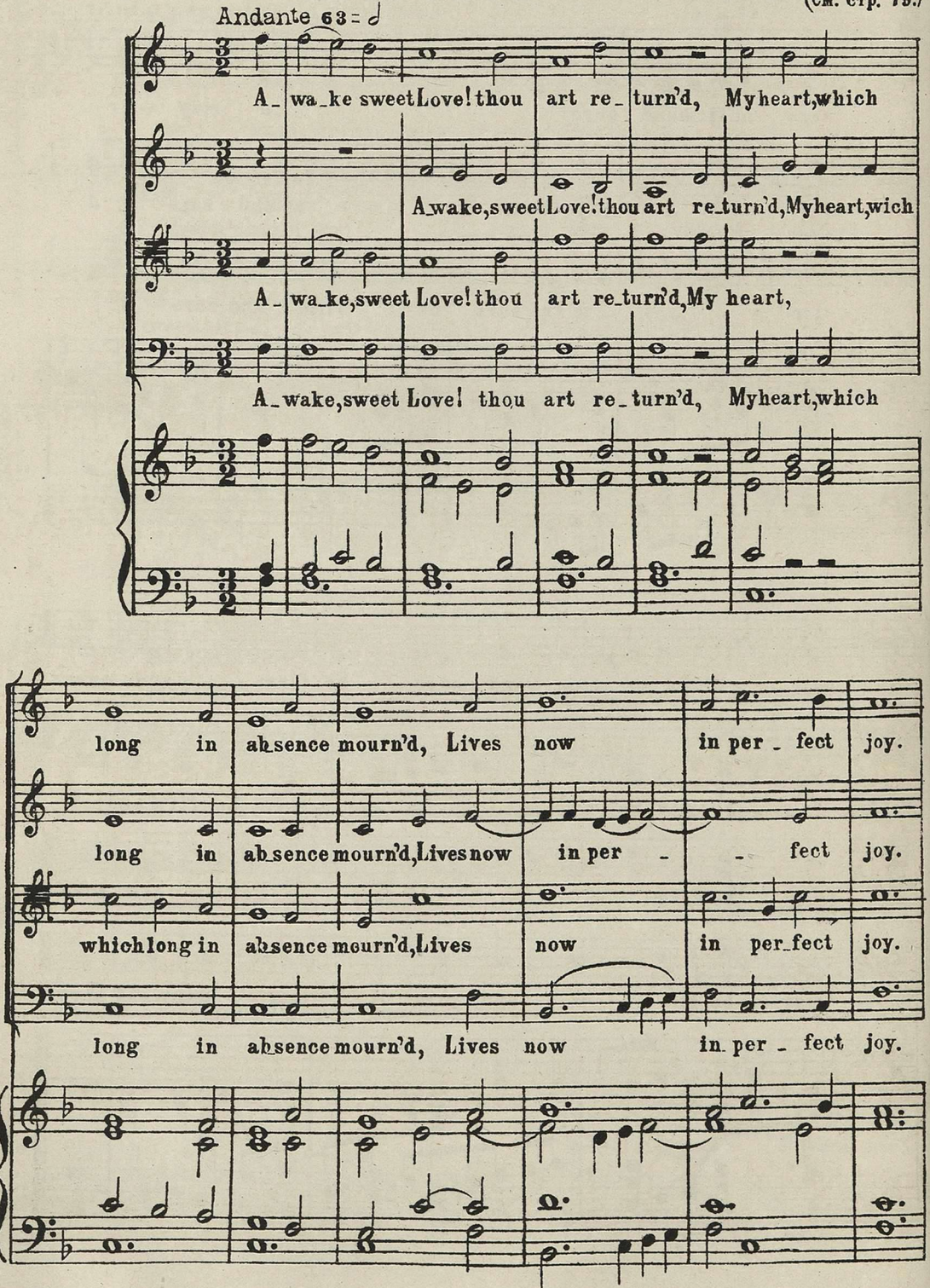
№ 48.

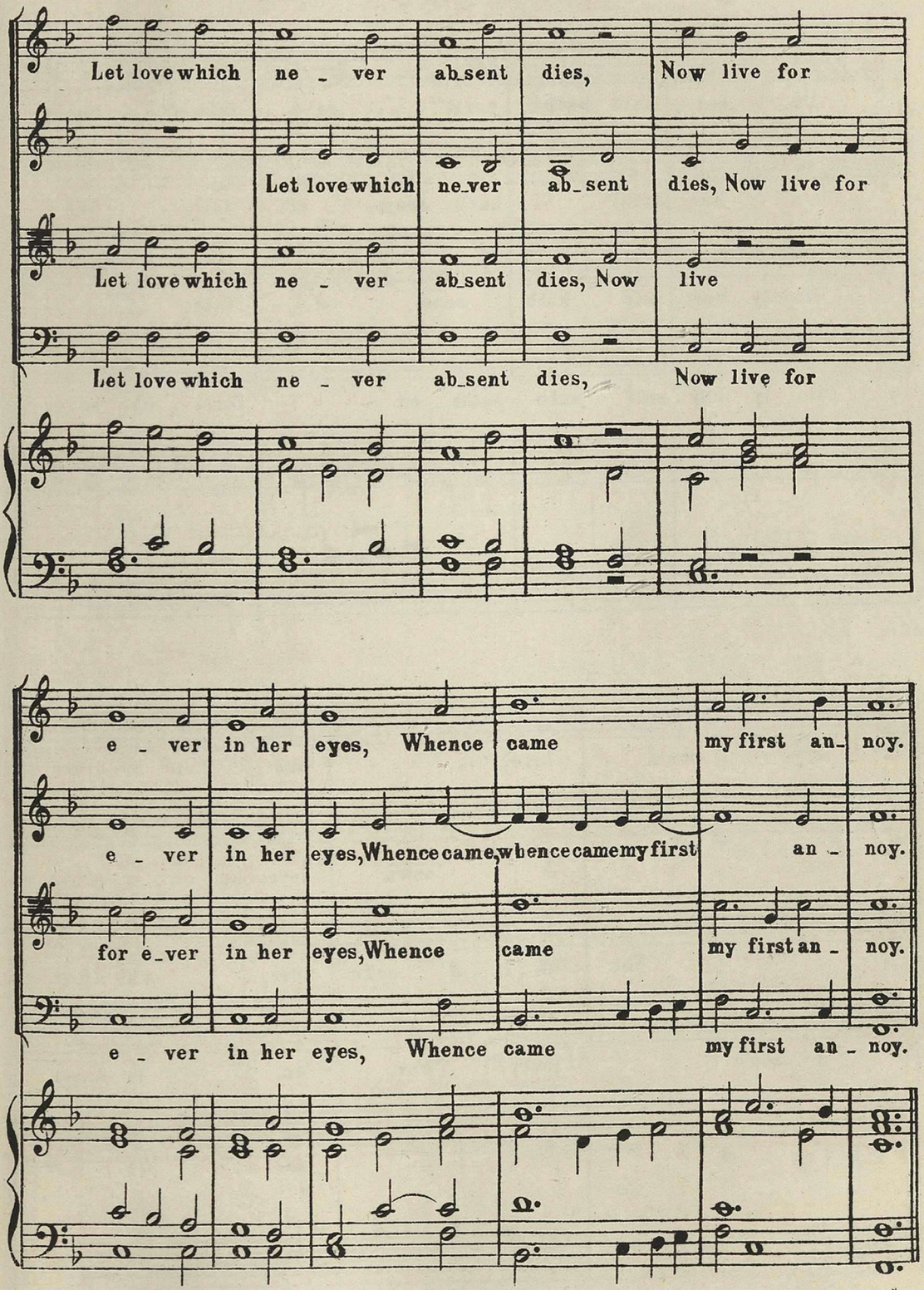
Мадригалъ.

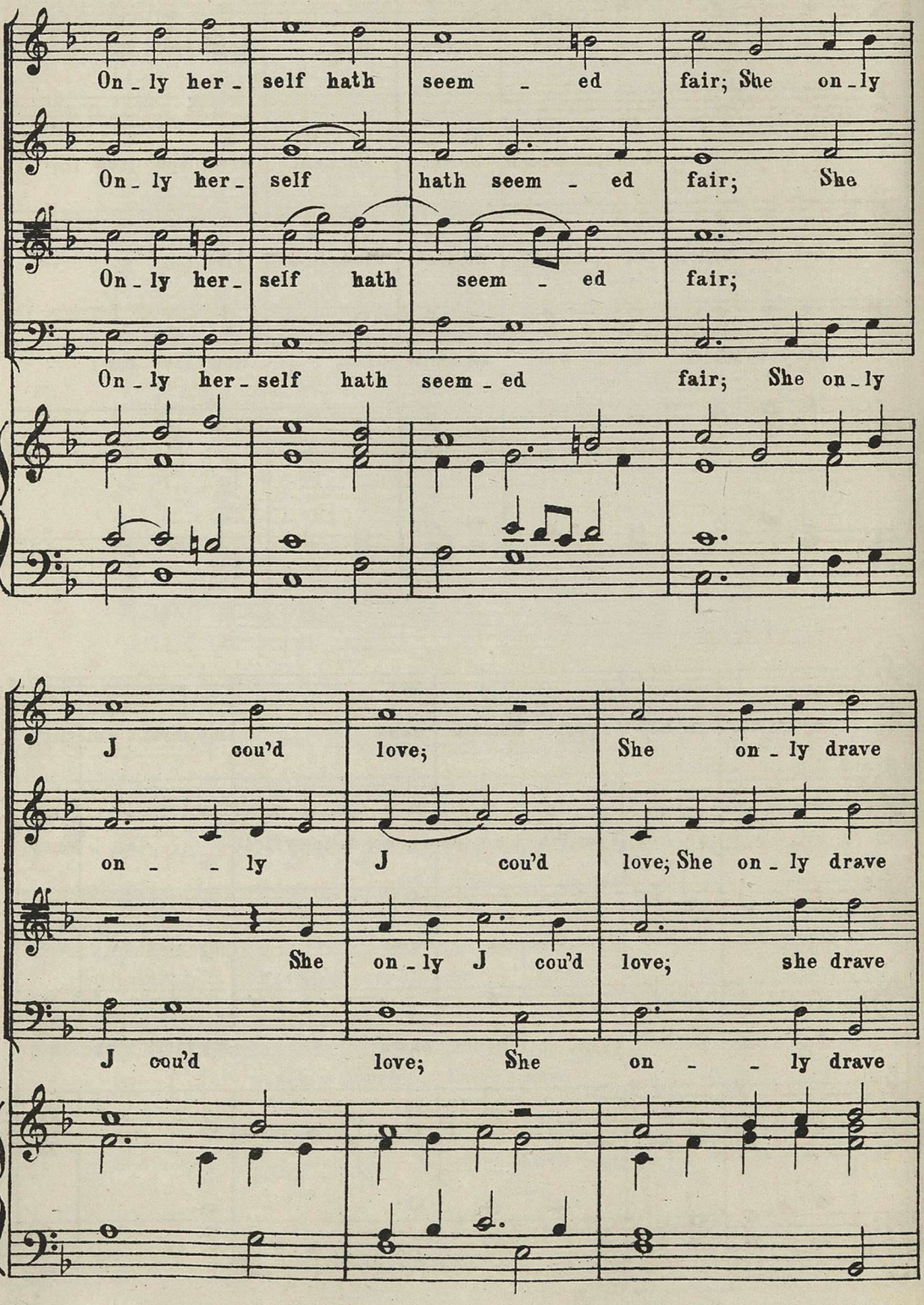
„AWAKE, SWEET LOVE!“

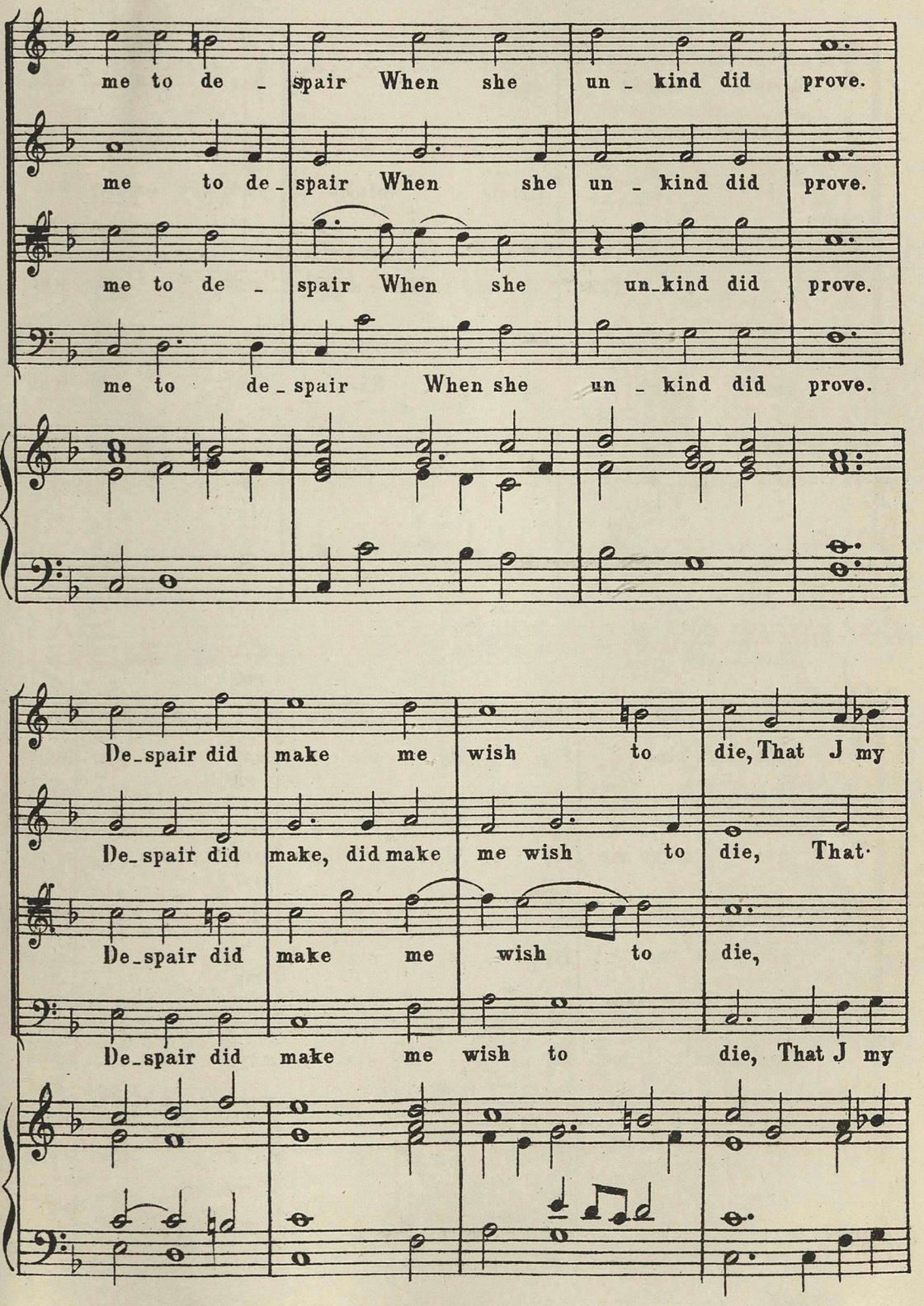
ДЖОНА ДОУЛАНДА (1597.)

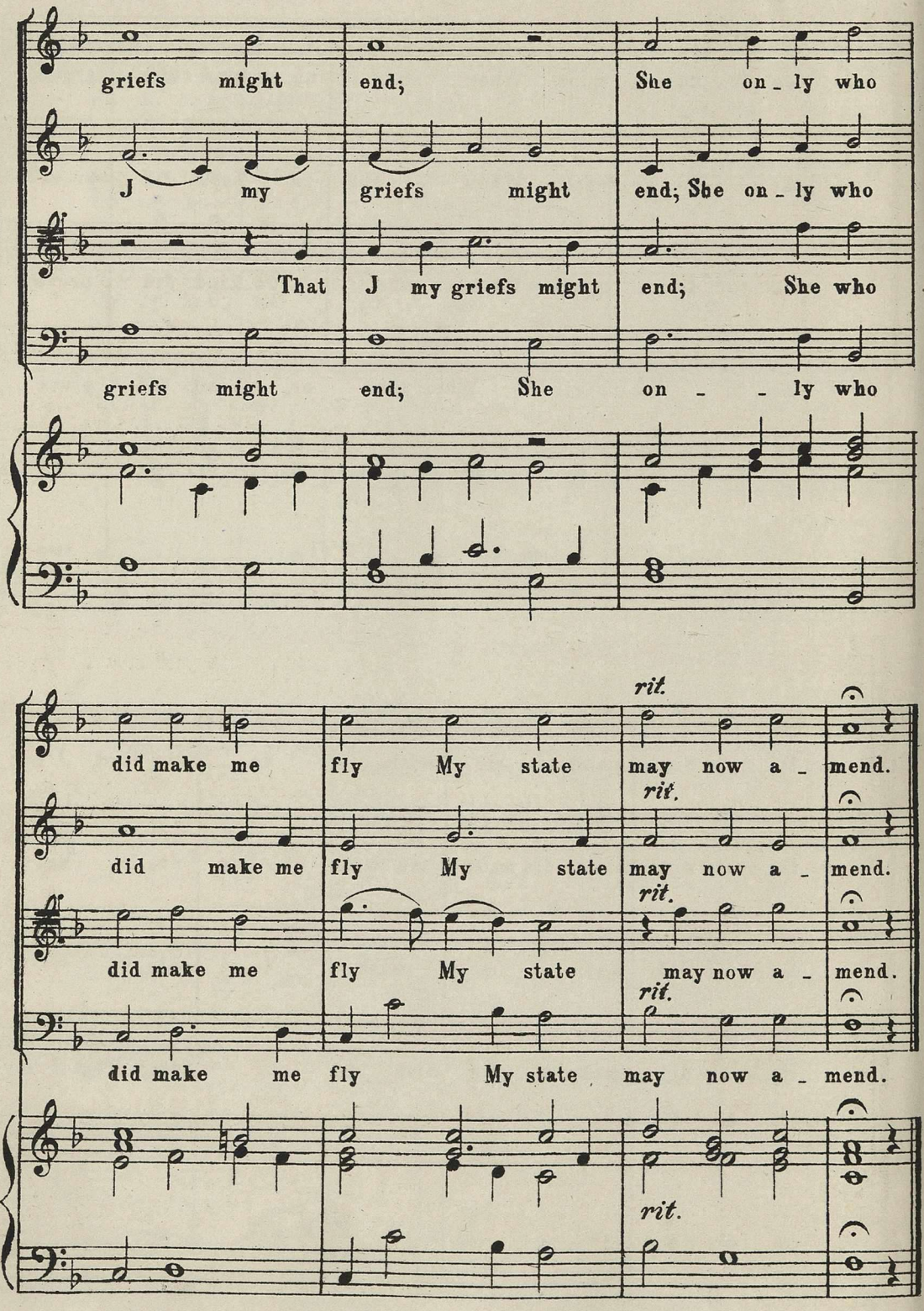
(См. стр. 79.)




Let love which ne - ver ab-sent dies, Now live for
Let love which ne-ver ab-sent dies, Now live for
Let love which ne - ver ab-sent dies, Now live
Let love which ne - ver ab-sent dies, Now live for
e - ver in her eyes, Whence came my first an- noy.
e - ver in her eyes, Whence came, whence came my first an - noy.
for e-ver in her eyes, Whence came my first an - noy.
e - ver in her eyes, Whence came my first an - noy.


On_ly her_self hath seem_ed fair; She on_ly
On_ly her_self hath seem_ed fair; She
On_ly her_self hath seem_ed fair;
On_ly her_self hath seem_ed fair; She on_ly
J cou'd love; She on_ly drave
on_ly J cou'd love; She on_ly drave
She on_ly J cou'd love; she drave
J cou'd love; She on_ly drave


me to de - spair When she un - kind did prove.
me to de - spair When she un - kind did prove.
me to de - spair When she un - kind did prove.
me to de - spair When she un - kind did prove.
De - spair did make me wish to die, That I my
De - spair did make, did make me wish to die, That
De - spair did make me wish to die,
De - spair did make me wish to die, That I my

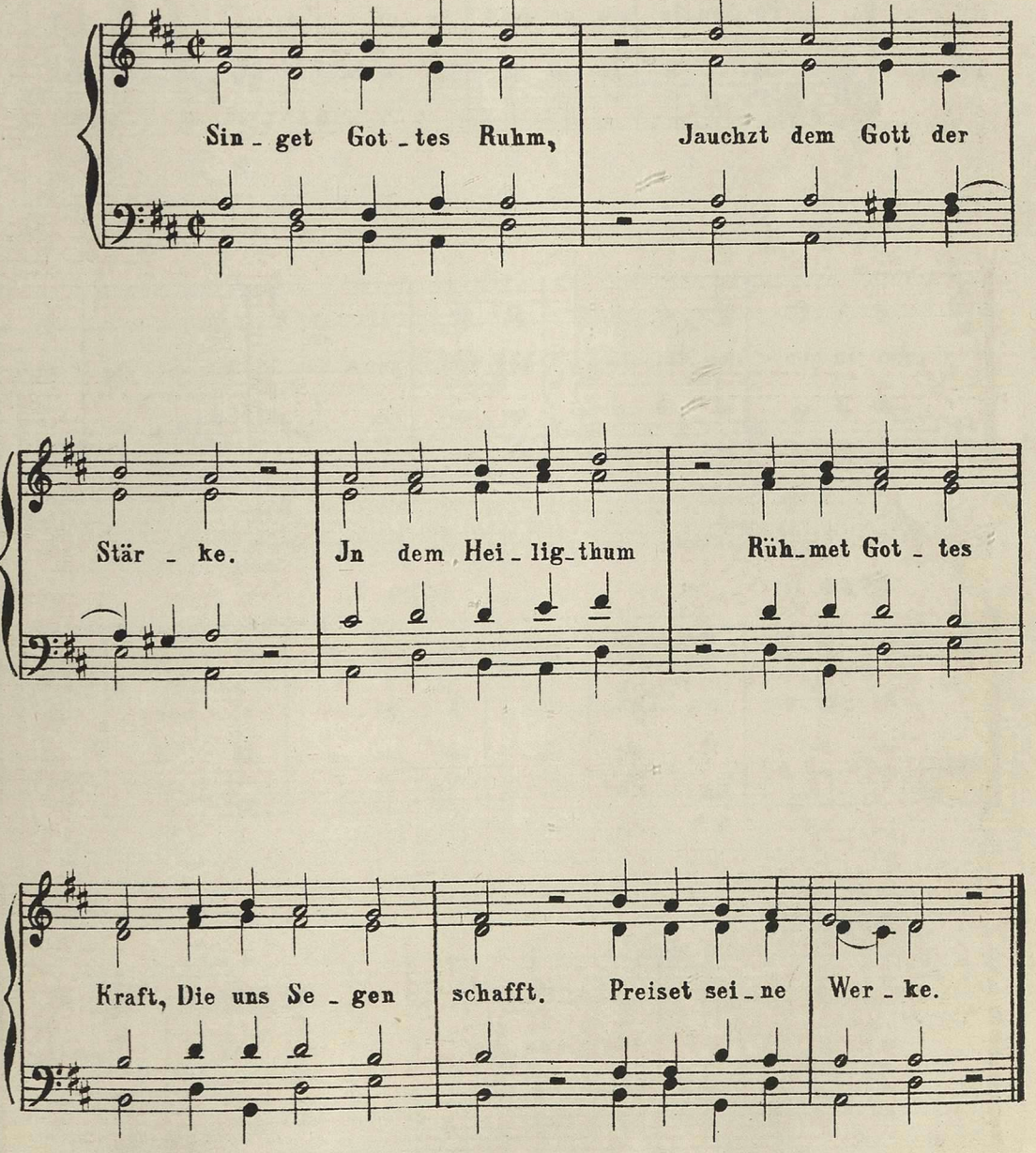

griefs might end; She on_ly who
J my griefs might end; She on_ly who
That J my griefs might end; She who
griefs might end; She on _ _ ly who
rit.
did make me fly My state may now a_ mend.
rit.
did make me fly My state may now a_ mend.
rit.
did make me fly My state may now a_ mend.
rit.
did make me fly My state may now a_ mend.
rit.

№ 49.

Singet Gottes Ruhm.

ГУДИМЕЛЯ (+ 1572 г.)

(см. стр. 81.)

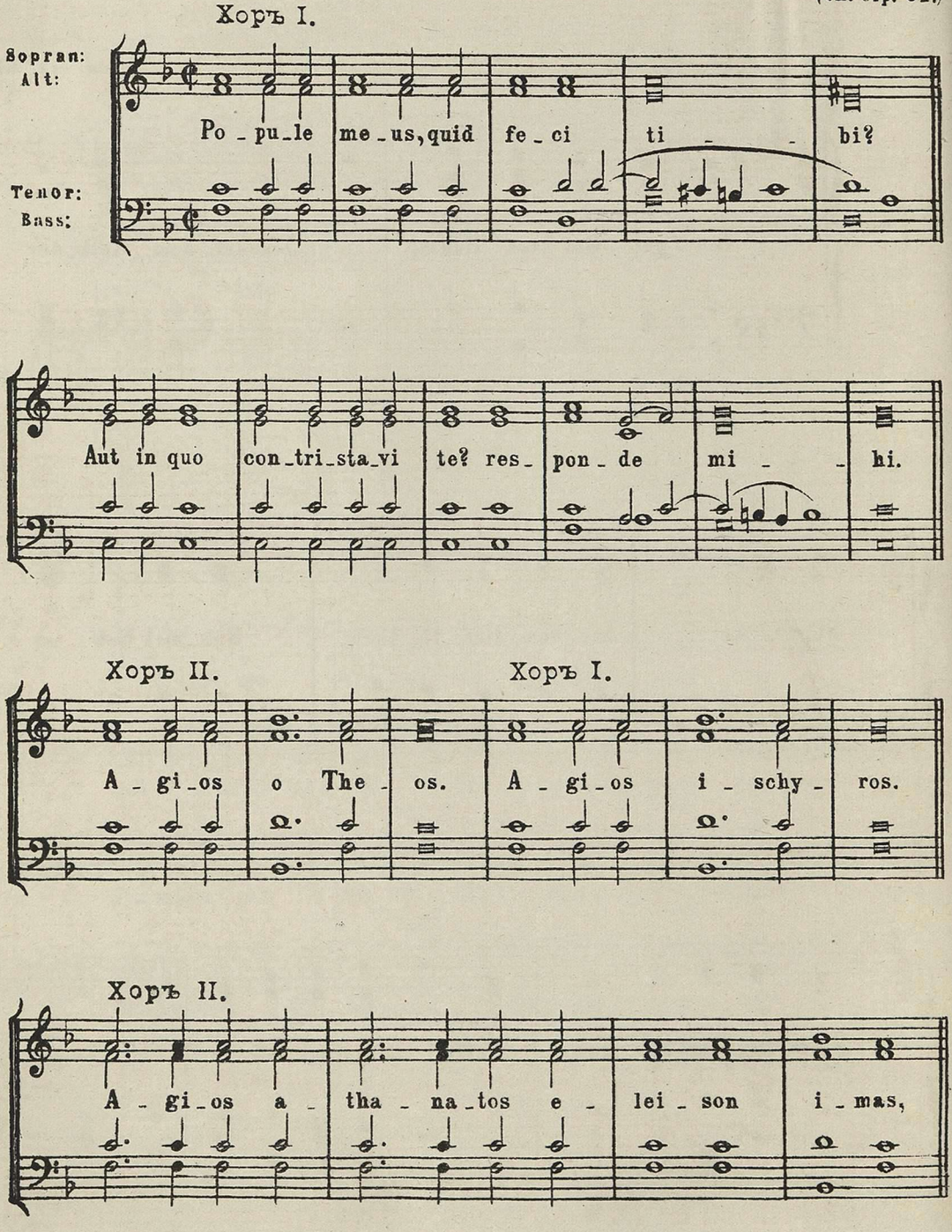


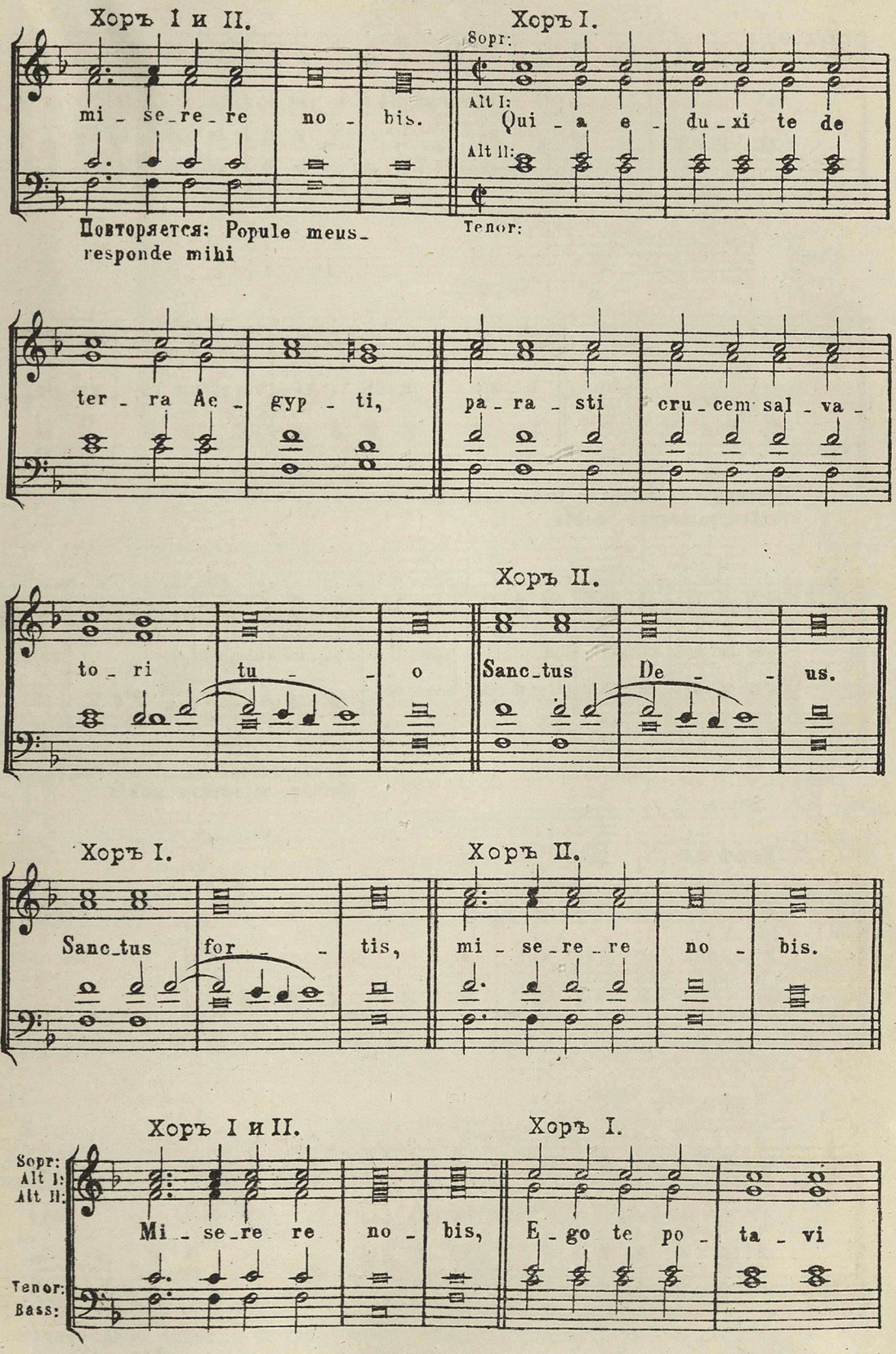
№ 50. „Improperia“

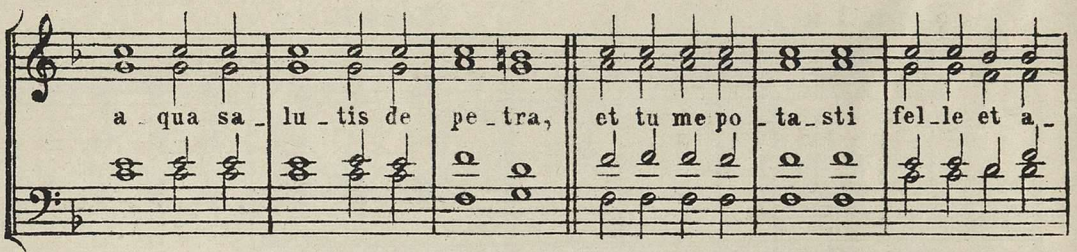
ПАЛЕСТРИНЫ.

(1514–1594 г.)

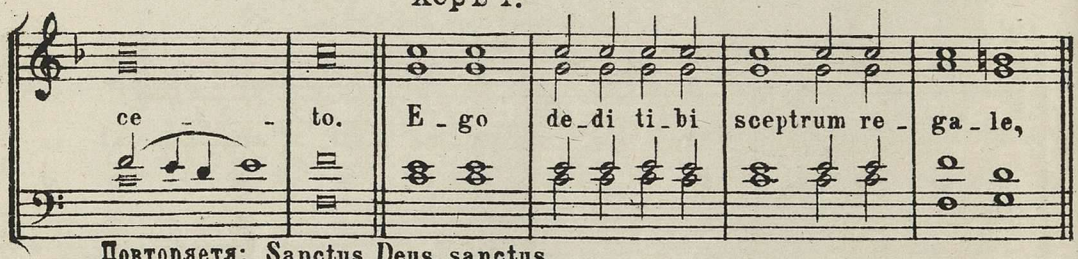
(См. стр. 81.)



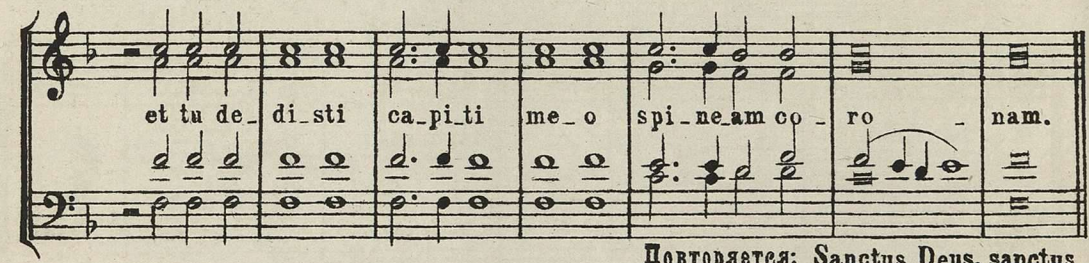

Хоръ I и II.
mi_se_re_re no_bis.
Повторяется: Populе meus_ responde mihi
Хоръ I.
Sopr:
Alt I:
Qui_a e_du_xi te de
Alt II:
Tenor:
ter_ra Ae_gyp_ti,
pa_ra_sti cru_cem sal_va_
Хоръ II.
to_ri tu_o
Sanc_tus De_us.
Хоръ I.
Sanc_tus for_tis,
Хоръ II.
mi_se_re_re no_bis.
Хоръ I и II.
Sopr:
Alt I:
Alt II:
Mi_se_re re no_bis,
Хоръ I.
E_go te po_ta_vi
Tenor:
Bass:



Хоръ I.

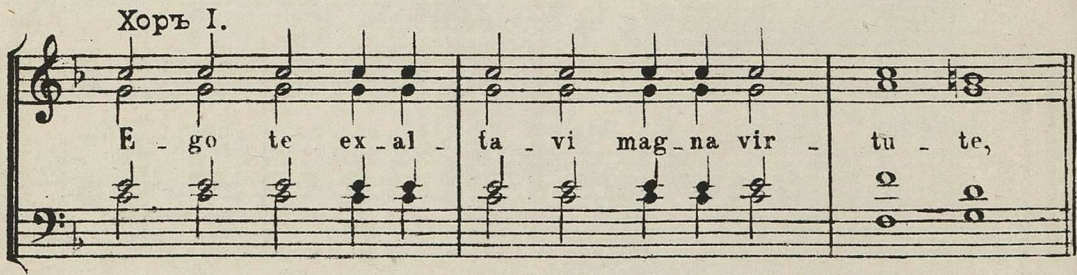


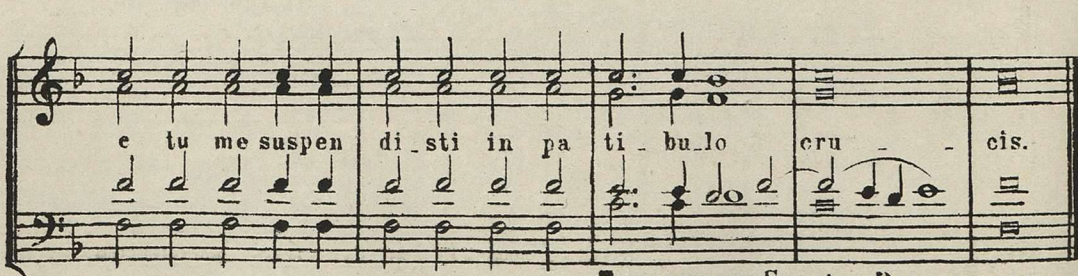
Повторяется: Sanctus Deus, sanctus fortis, miserere nobis.



Повторяется: Sanctus Deus, sanctus fortis, miserere nobis.

Хоръ I.



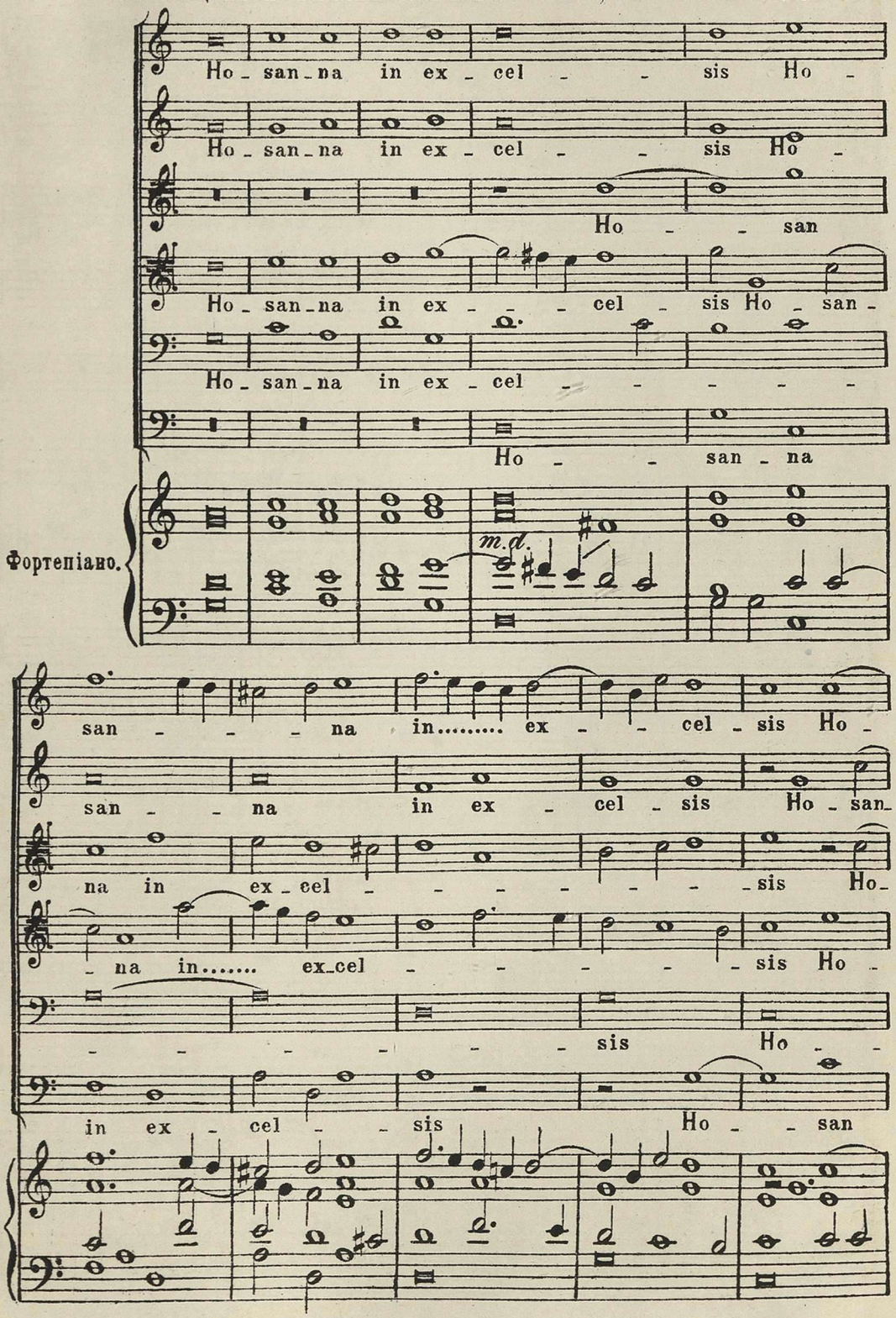


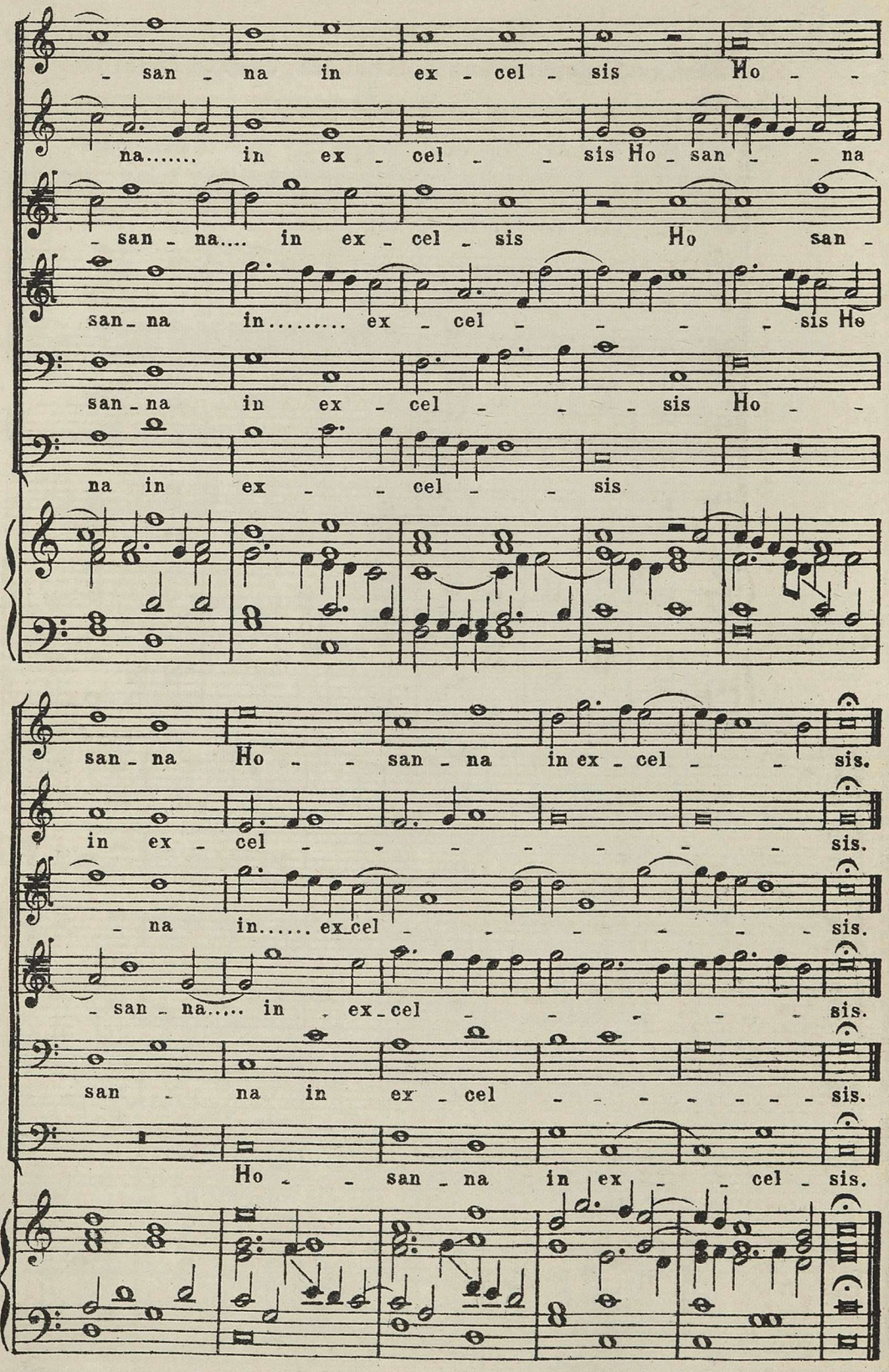
Повторяется: Sanctus Deus, sanctus fortis miserere nobis.

№ 51. Изъ мессы,

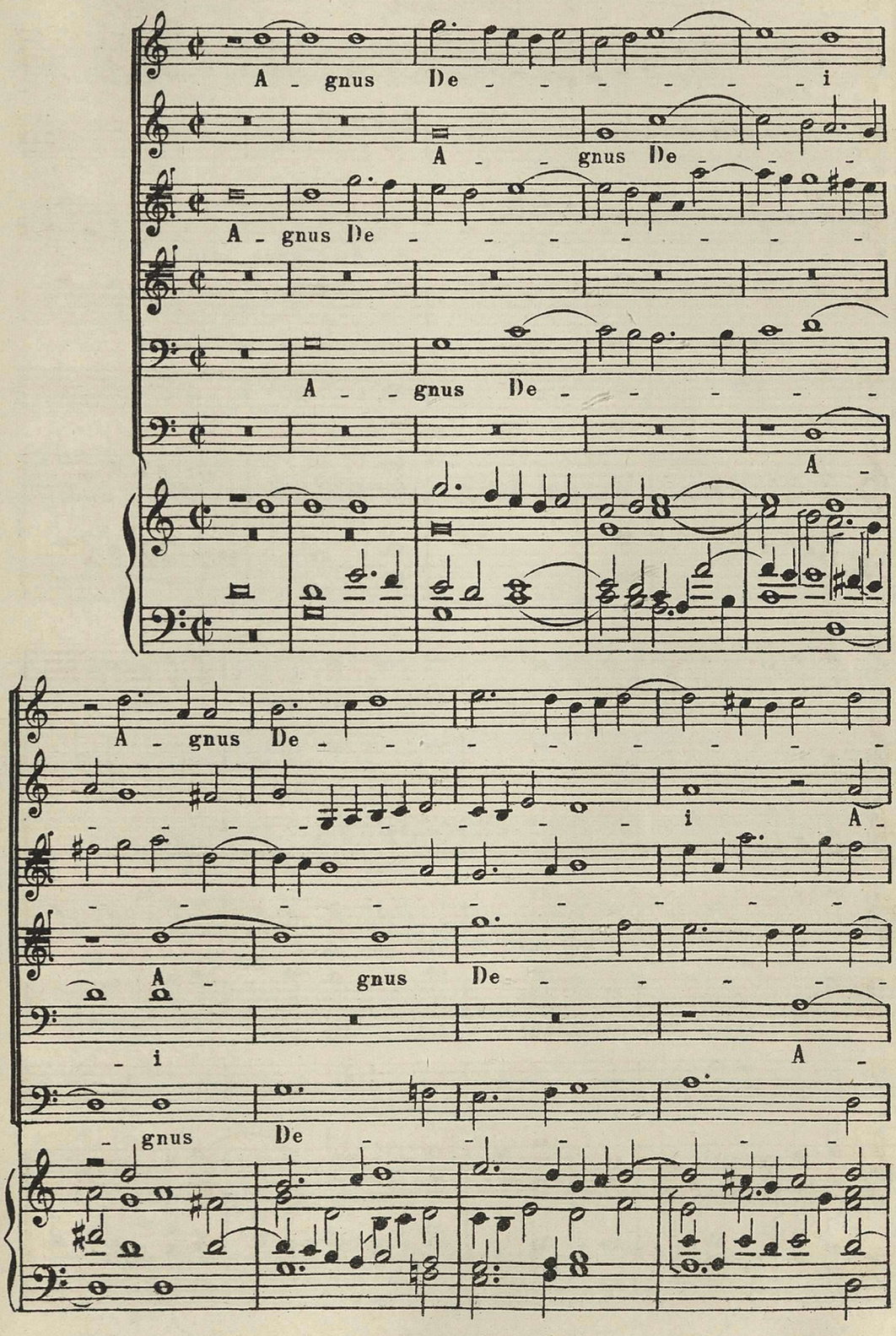
(см. стр. 83.)

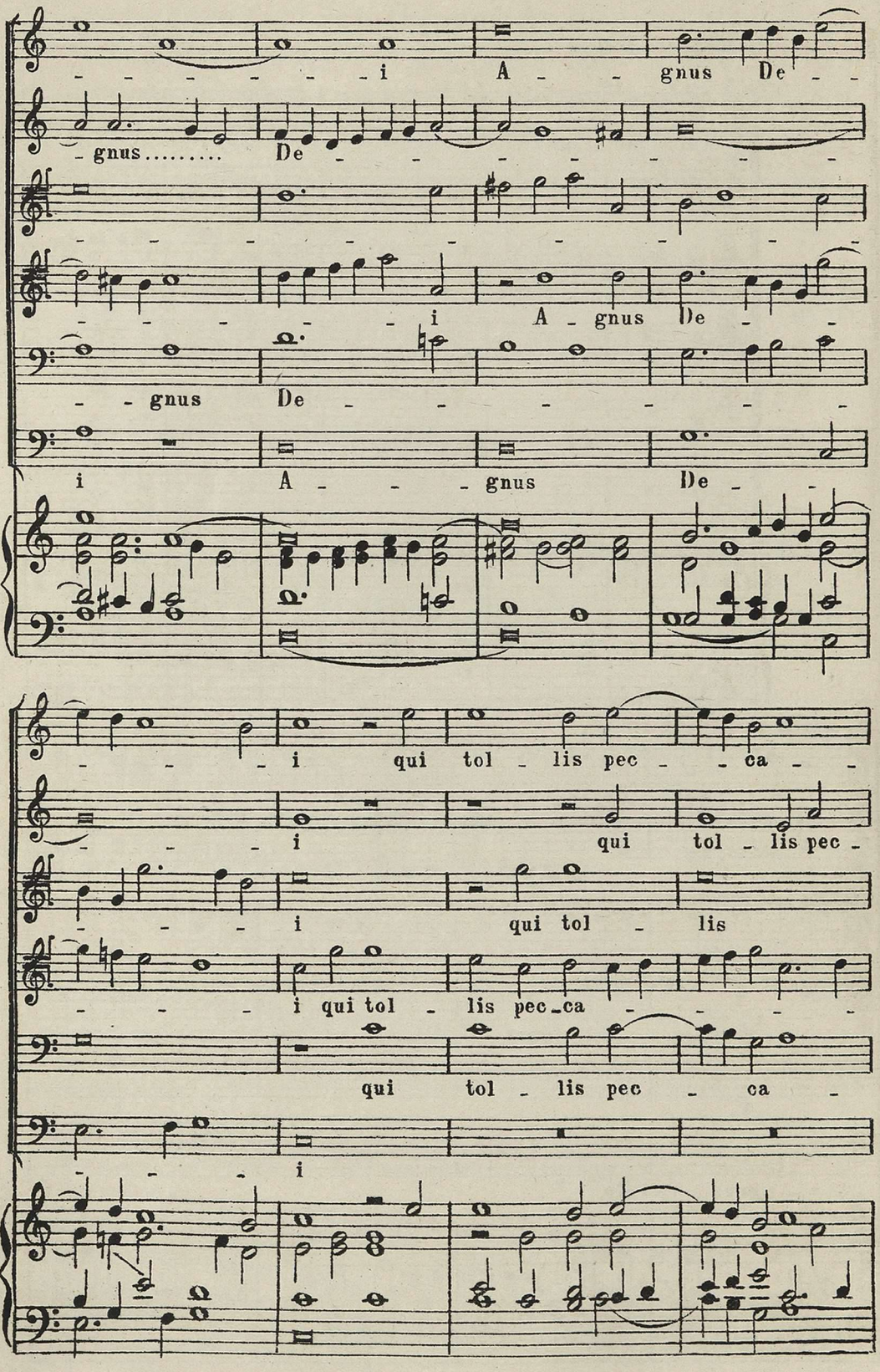
посвященной памяти папы МАРКЕЛЛА, ПАЛЕСТРИНЫ (1514-1594)

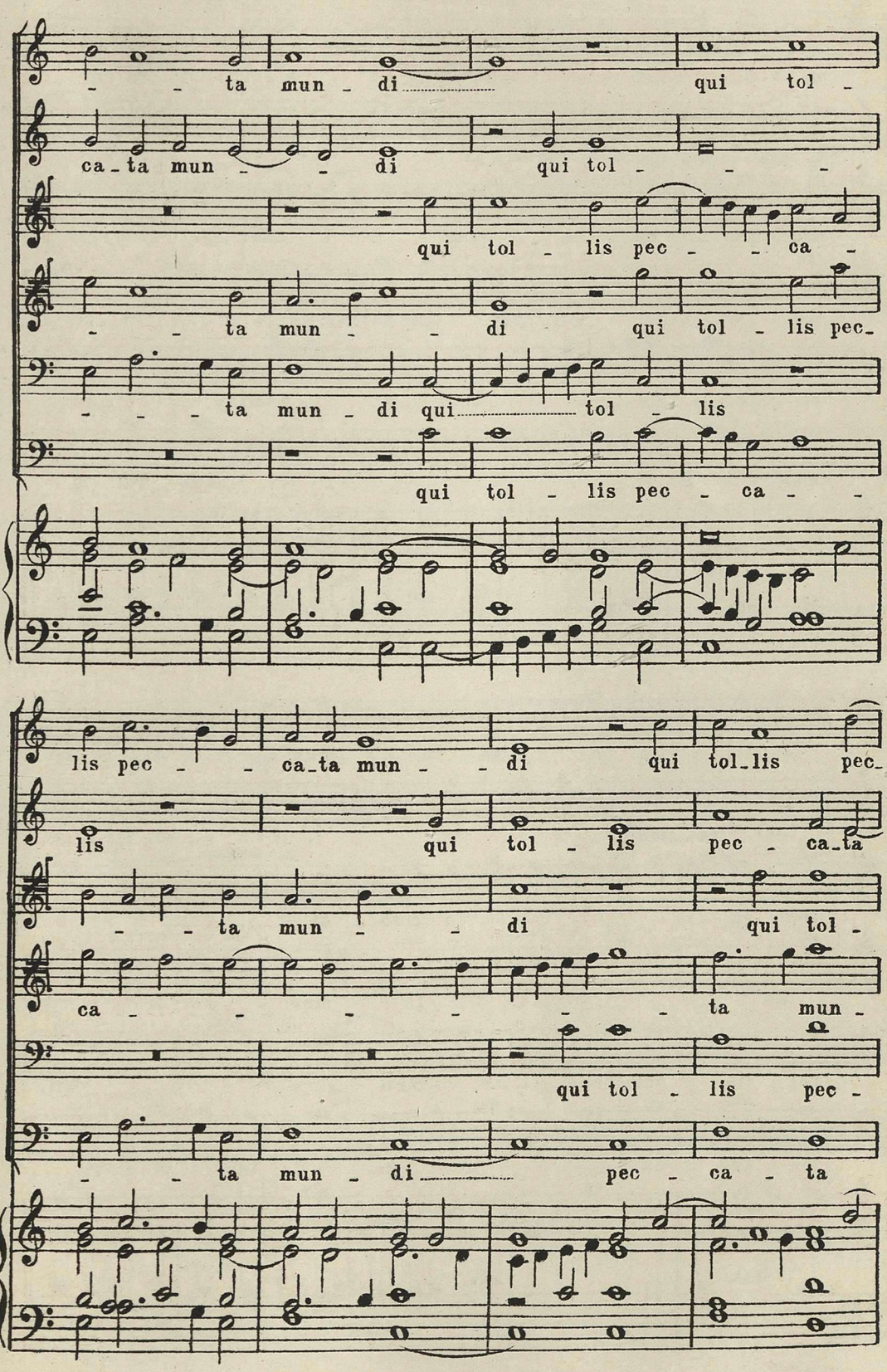


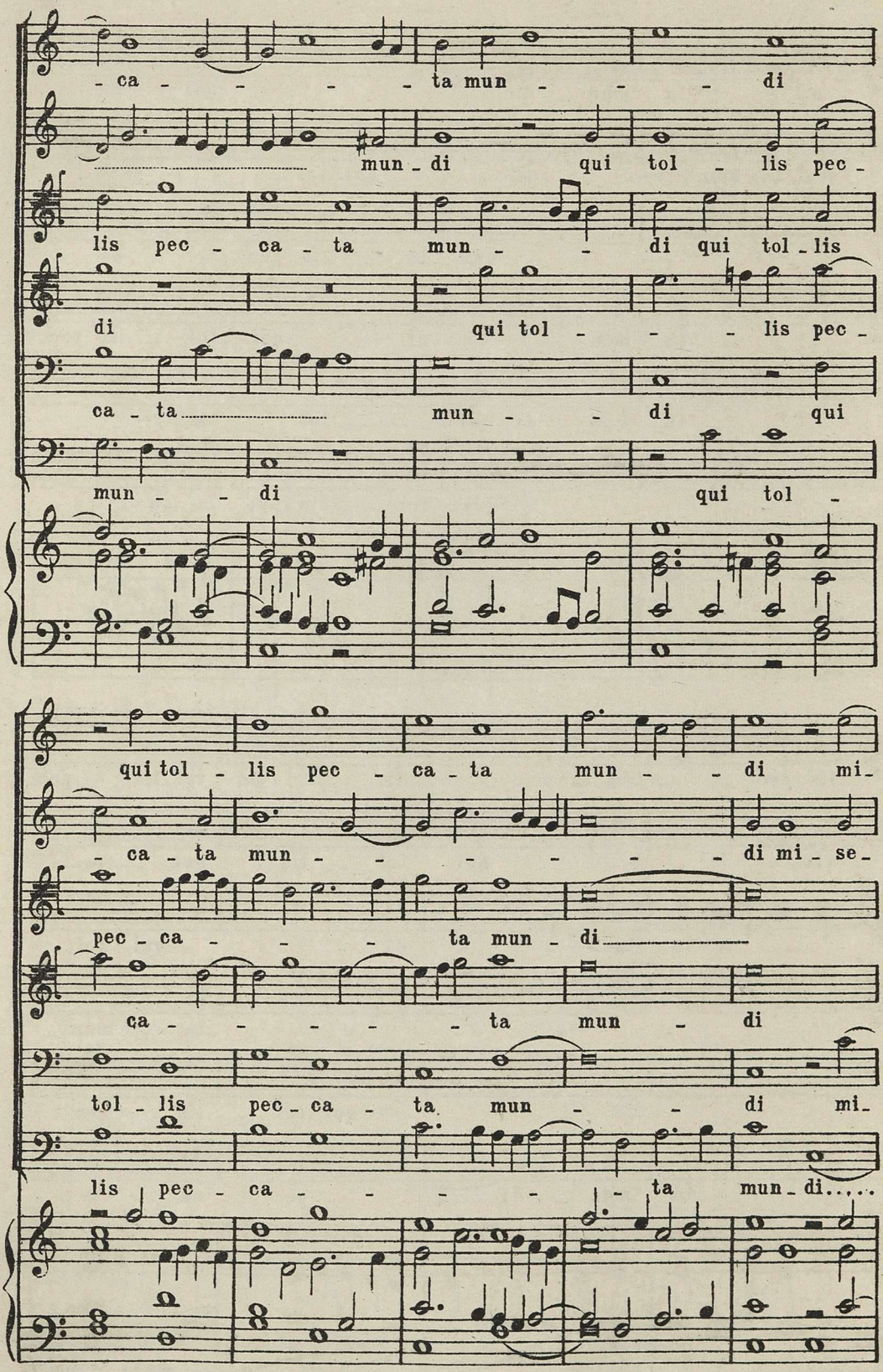

- san - na in ex - cel - sis Ho - -
na..... in ex - cel - - sis Ho - san - - na
- san - na.... in ex - cel - sis Ho san -
san - na in..... ex - cel - - - - sis Ho
san - na in ex - cel - - - sis Ho - -
na in ex - - cel - - sis
san - na Ho - - san - na in ex - cel - - sis.
in ex - cel - - - - - - - sis.
- na in..... ex cel - - - - - - sis.
- san - na..... in - ex - cel - - - - - sis.
san - na in ex - cel - - - - - - - sis.
Ho - - san - na in ex - - cel - sis.

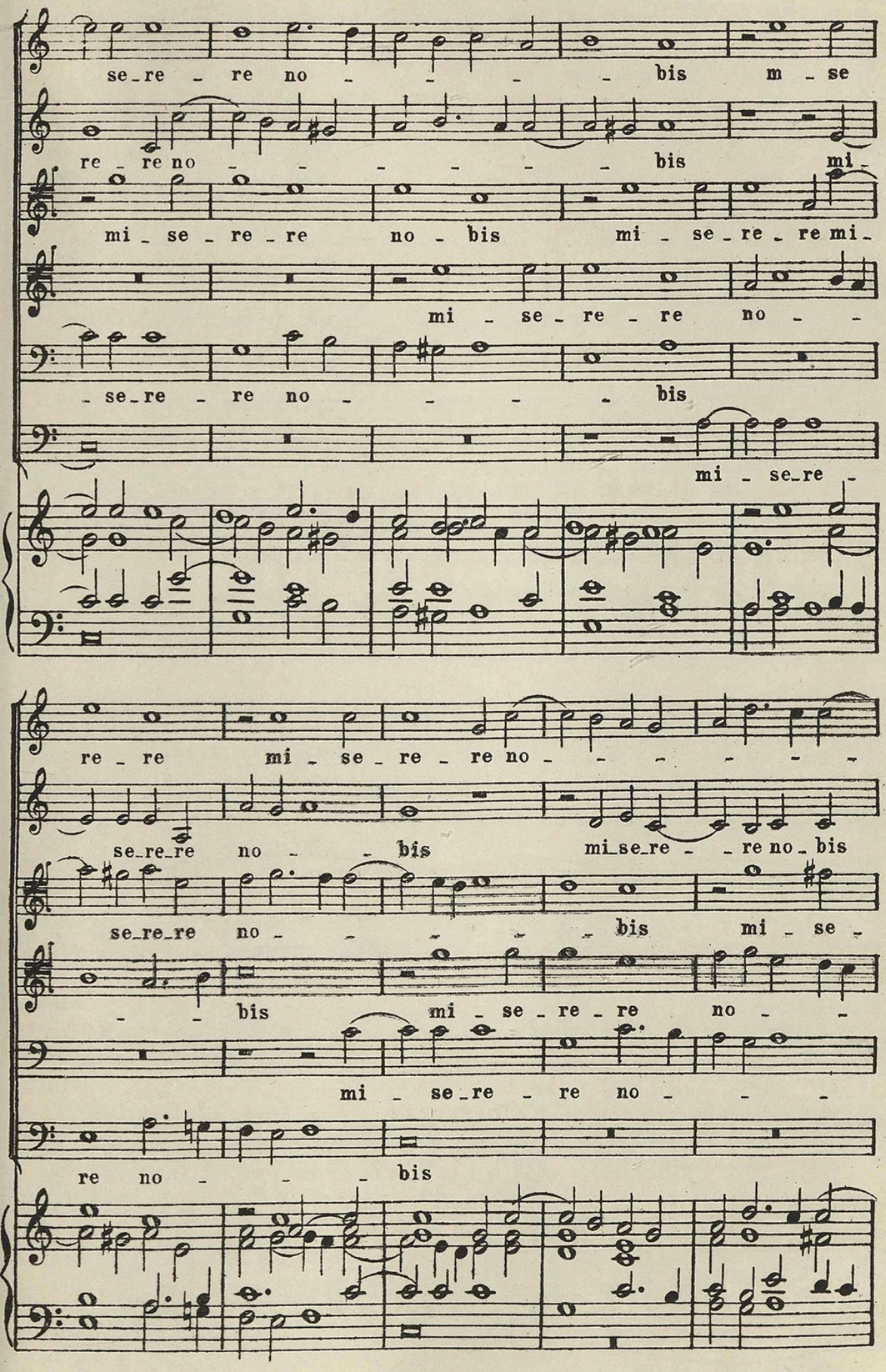
Agnus Dei.

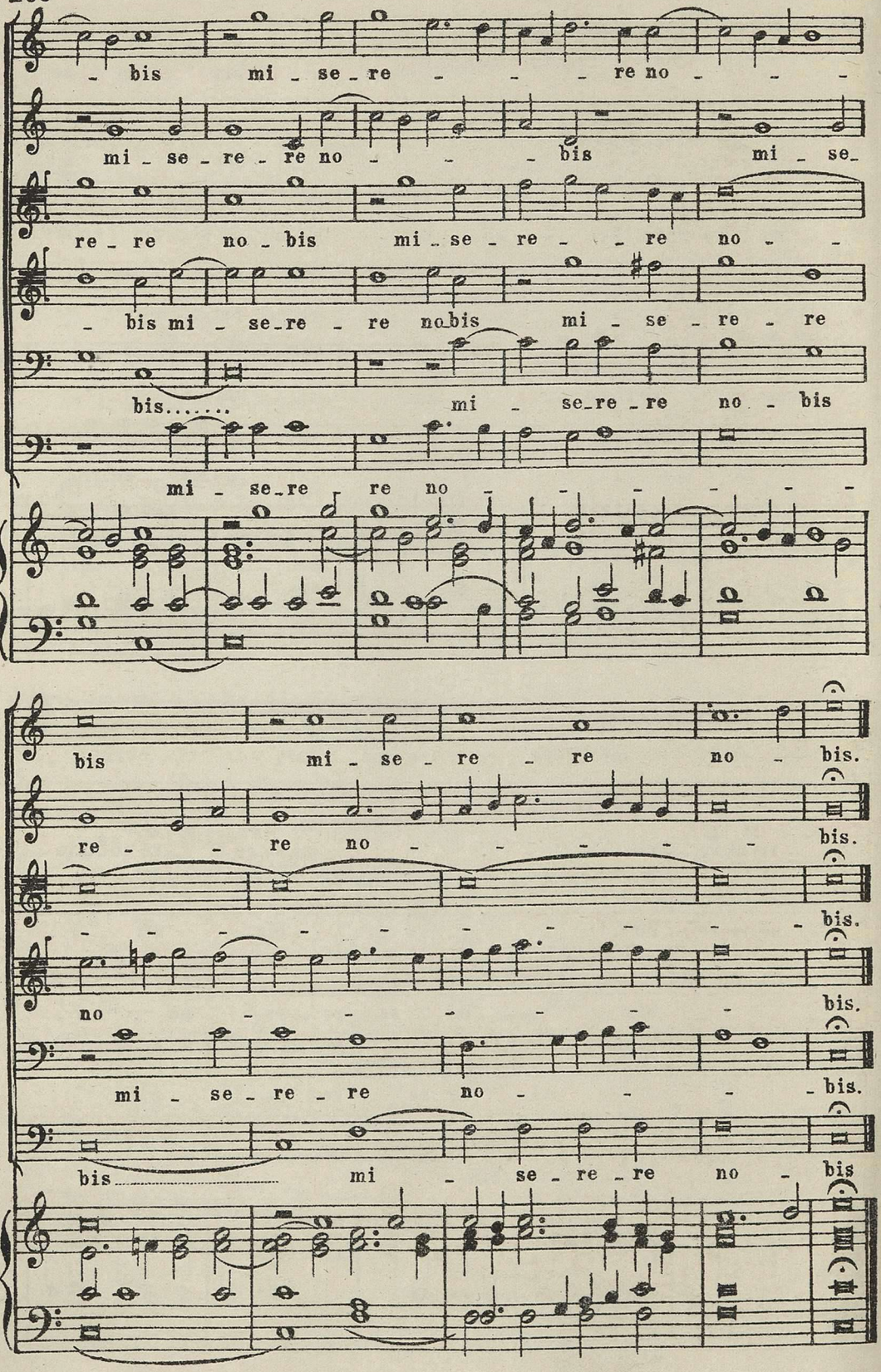

A - gnus De - - - - - - i
A - - gnus De - - -
A - gnus De - - - - - - - -
A - - gnus De - - - - - -
A -
A - gnus De - - - - - - - -
i A -
A - gnus De - - - - -
- i A -
- gnus De - - - -


i A gnus De
gnus..... De
i A gnus De
gnus De
i A gnus De
i qui tol lis pec ca
i qui tol lis pec
i qui tol lis
i qui tol lis pec ca
qui tol lis pec ca
i


- - ta mun - di qui tol -
ca - ta mun - - di qui tol - - -
qui tol - lis pec - - ca -
- - ta mun - - di qui tol - lis pec -
- - - ta mun - di qui tol - lis
qui tol - lis pec - ca - -
lis pec - - ca - ta mun - - di qui tol - lis pec -
lis qui tol - lis pec - ca - ta
- - ta mun - - di qui tol -
ca - - - - - - ta mun -
qui tol - lis pec -
- - ta mun - di pec - ca - ta


- ca - - - - ta mun - - - di
mun - di qui tol - lis pec -
lis pec - ca - ta mun - - di qui tol - lis
di qui tol - - - lis pec -
ca - ta mun - - di qui
mun - - di qui tol -
qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di mi -
- ca - ta mun - - - - - - di mi - se -
pec - ca - - - - ta mun - di
ca - - - - - ta mun - di
tol - lis pec - ca - ta mun - - di mi -
lis pec - ca - - - - - ta mun - di.....

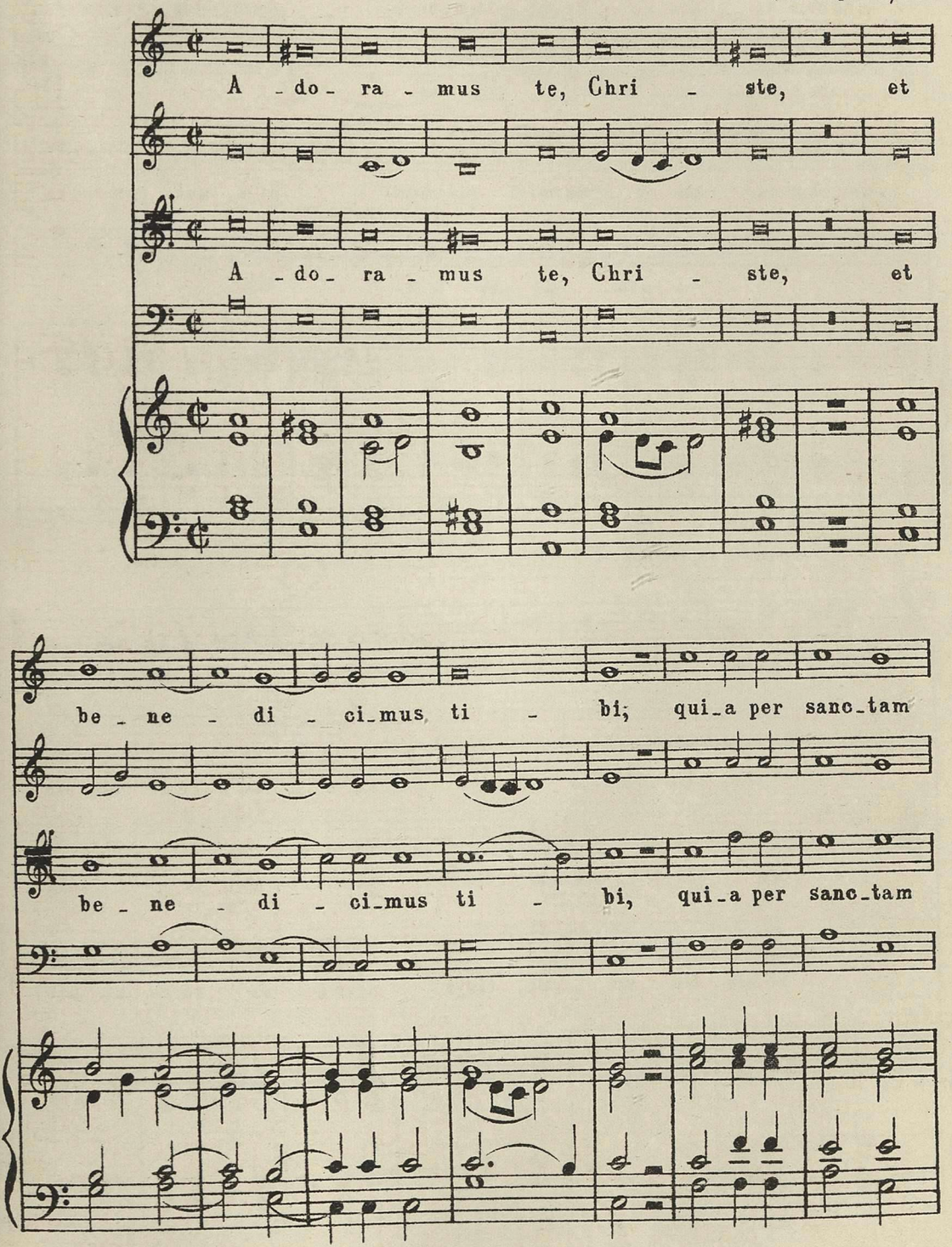

se_re _ re no _ _ _ _ bis m _ se
re _ re no _ _ _ _ _ _ bis mi_
mi _ se _ re _ re no _ bis mi _ se _ re _ re mi_
mi _ se _ re _ re no _ _
_ se_re _ re no _ _ _ _ bis
mi _ se_re _
re _ re mi _ se _ re _ re no _ _ _ _ _ _
se_re_re no _ _ bis mi_se_re _ _ re no_bis
se_re_re no _ _ _ _ bis mi _ se _
_ _ bis mi _ se _ re _ re no _ _
mi _ se_re _ re no _ _ _
re no _ _ _ bis

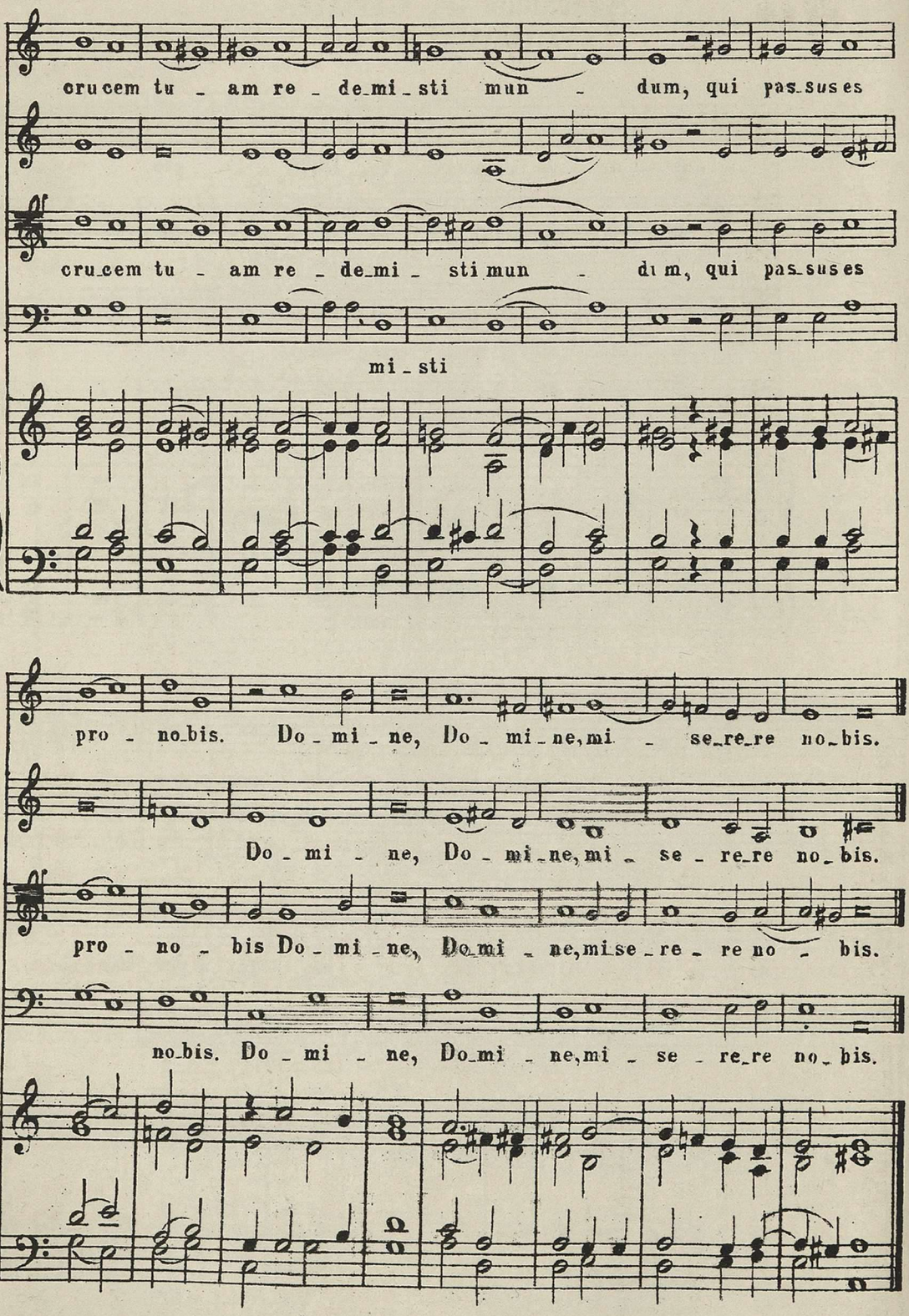

bis mi - se - re - re no - - -
mi - se - re - re no - - - bis mi - se -
re - re no - bis mi - se - re - - re no - -
- bis mi - se - re - re no bis mi - se - re - re
bis.....
mi - se - re - re no - bis
mi - se - re re no - - - - - -
bis mi - se - re - re no - bis.
re - - re no - - - - - bis.
- - - - - - - - - - - bis.
no - - - - - - bis.
mi - se - re - re no - - - - bis.
bis..... mi - se - re - re no - bis

№ 52. Adoramus te, Christe.

PALESTRINA (XVI в.)

(См. стр. 74, 83.)

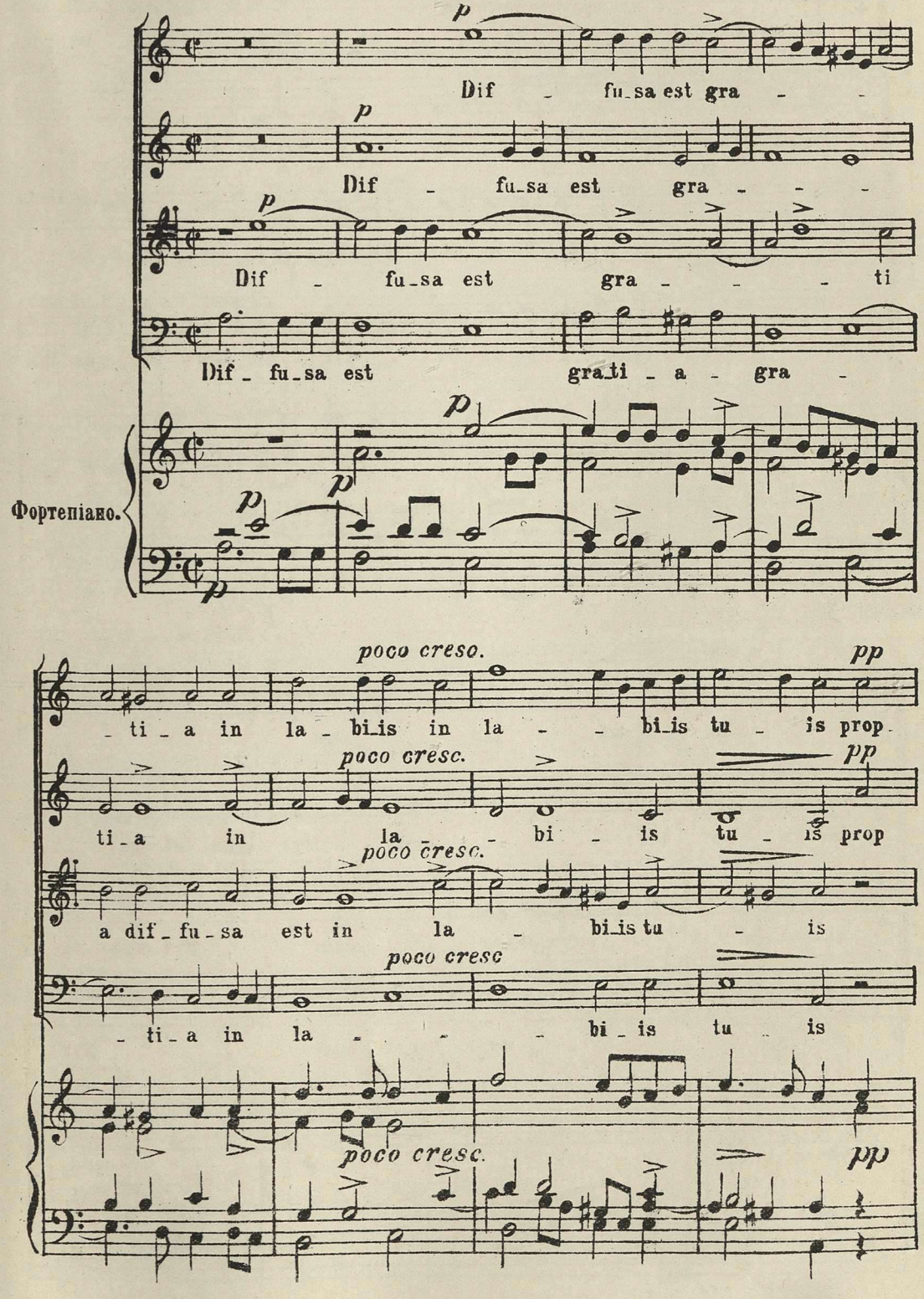


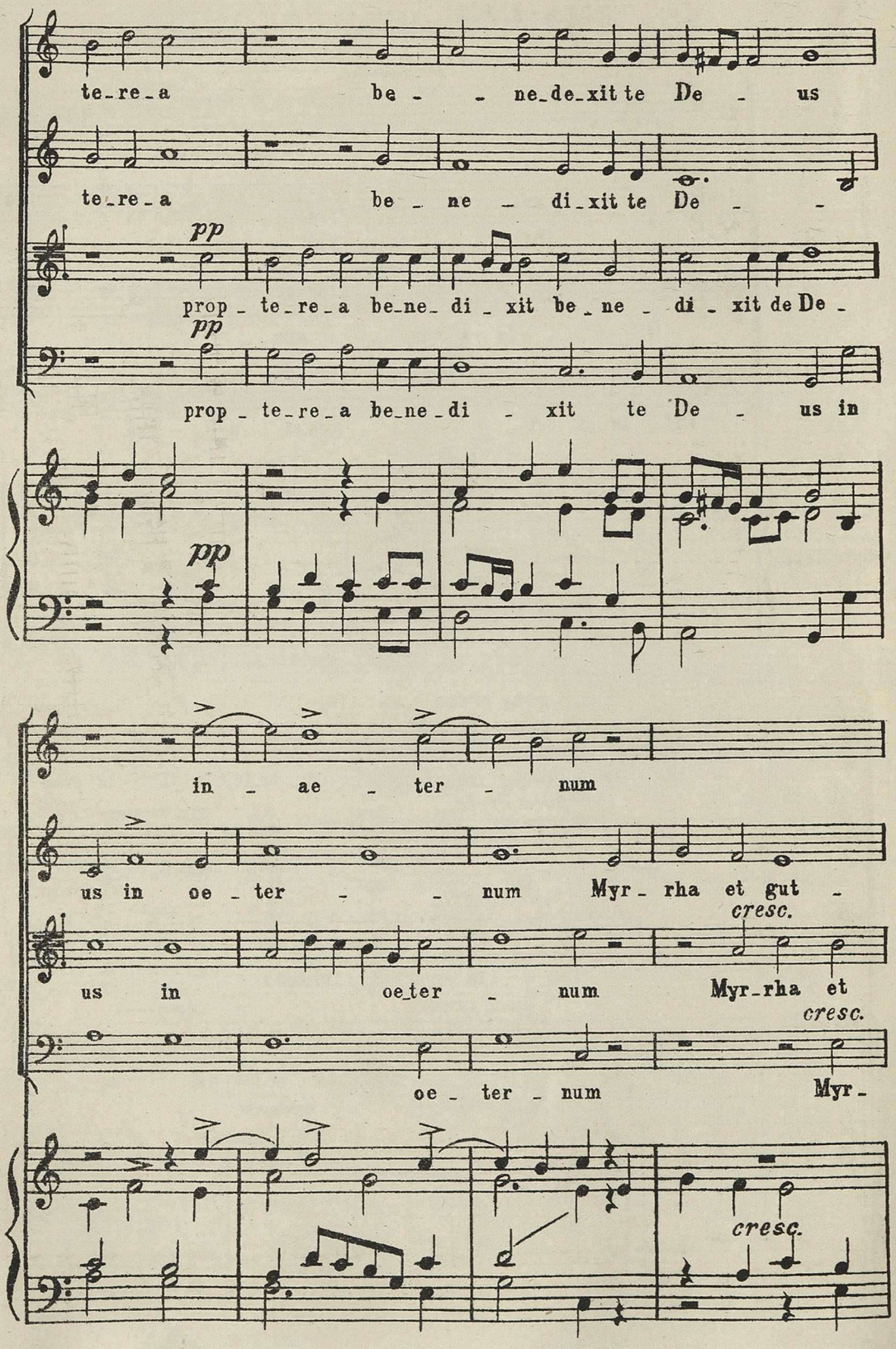

cru cem tu - am re - de mi - sti mun - dum, qui pas sus es
cru cem tu - am re - de mi - sti mun - dum, qui pas sus es
mi - sti
pro - no bis. Do - mi - ne, Do - mi - ne, mi - se re re no bis.
Do - mi - ne, Do - mi - ne, mi - se - re re no bis.
pro - no - bis Do - mi - ne, Do mi - ne, mi se - re - re no - bis.
no bis. Do - mi - ne, Do mi - ne, mi - se - re re no bis.

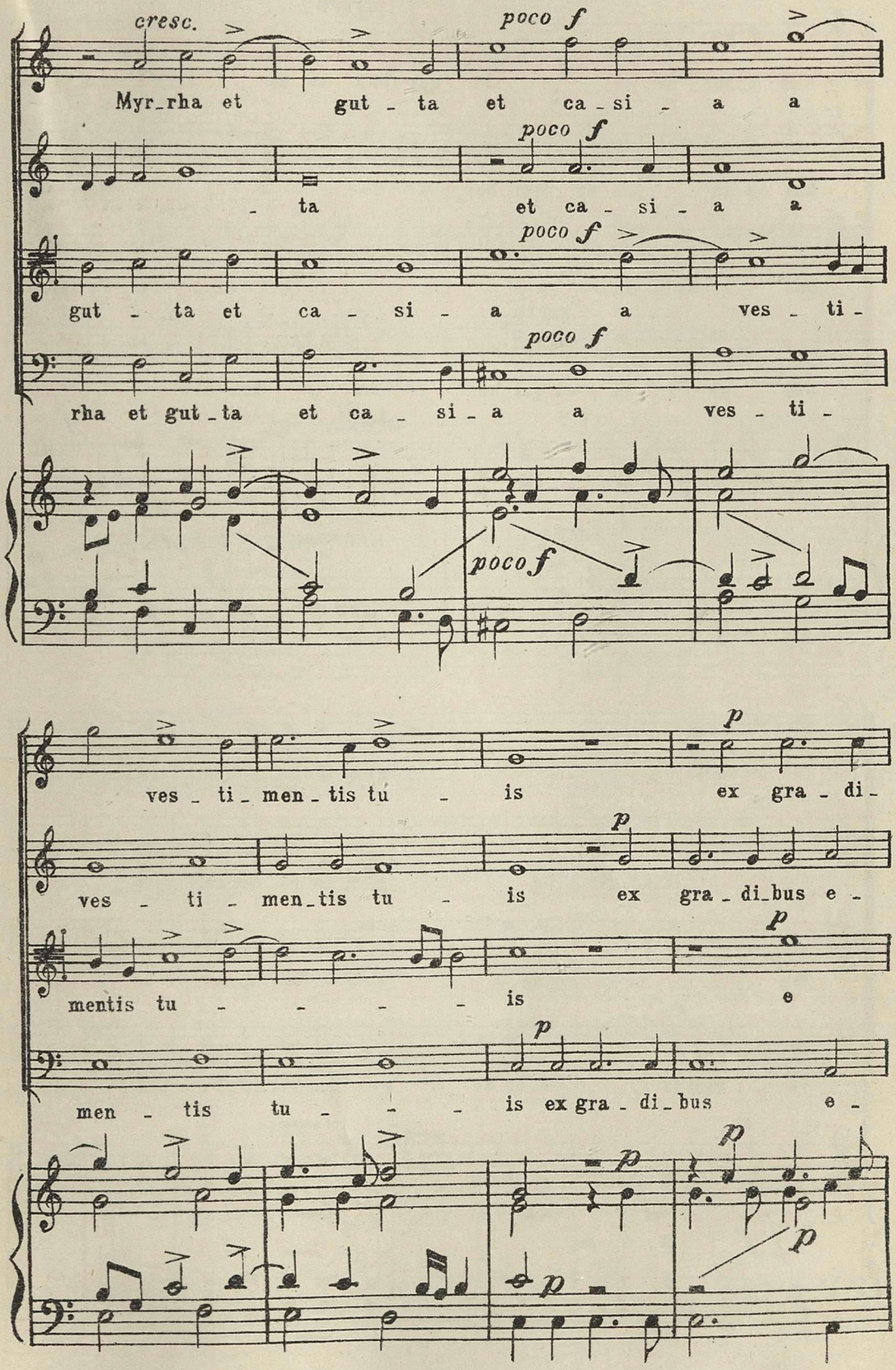
№ 53. Diffusa est gratia.

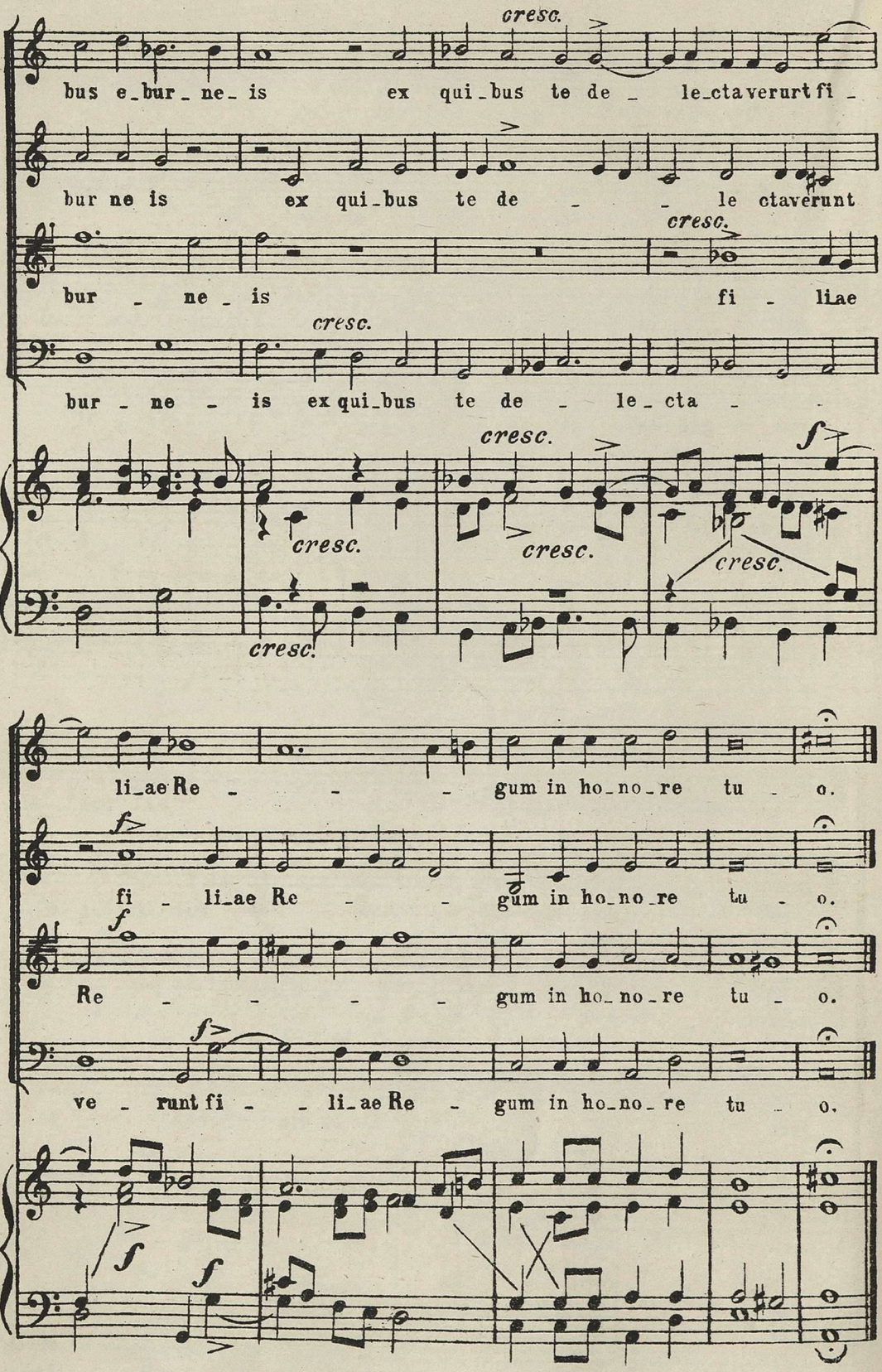
D. M. NANINI. (1540. 1607 г.)

(см. стр. 84.)




te_re_a be_ne_de_xit te De_us
te_re_a be_ne_di_xit te De_
pp
prop_te_re_a be_ne_di_xit be_ne_di_xit de De_
pp
prop_te_re_a be_ne_di_xit te De_us in
pp
in_ae_ter_num
us in oe_ter_num Myr_rha et gut_
cresc.
us in oe_ter_num Myr_rha et
cresc.
oe_ter_num Myr_
cresc.


cresc.
poco f
Myr_rha et gut_ta et ca_si_a a
poco f
_ta et ca_si_a a
poco f
gut_ta et ca_si_a a ves_ti_
poco f
rha et gut_ta et ca_si_a a ves_ti_
poco f
ves_ti_men_tis tu_is ex gra_di_
p
ves_ti_men_tis tu_is ex gra_di_bus e_
p
mentis tu_____is e
p
men_tis tu_____is ex gra_di_bus e_
p
p
p
p


cresc.
bus e_bur_ne_is ex qui_bus te de_ le_cta verurt fi_
bur ne is ex qui_bus te de_ _ le ctaverunt
cresc.
bur_ne_is fi_liae
cresc.
bur_ne_is ex qui_bus te de_ le_cta_
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
li_ae Re_ _ _ gum in ho_no_re tu_o.
f
fi_li_ae Re_ _ gum in ho_no_re tu_o.
f
Re_ _ _ _ gum in ho_no_re tu_o.
f
ve_runt fi_ _ li_ae Re_ gum in ho_no_re tu_o.
f
f

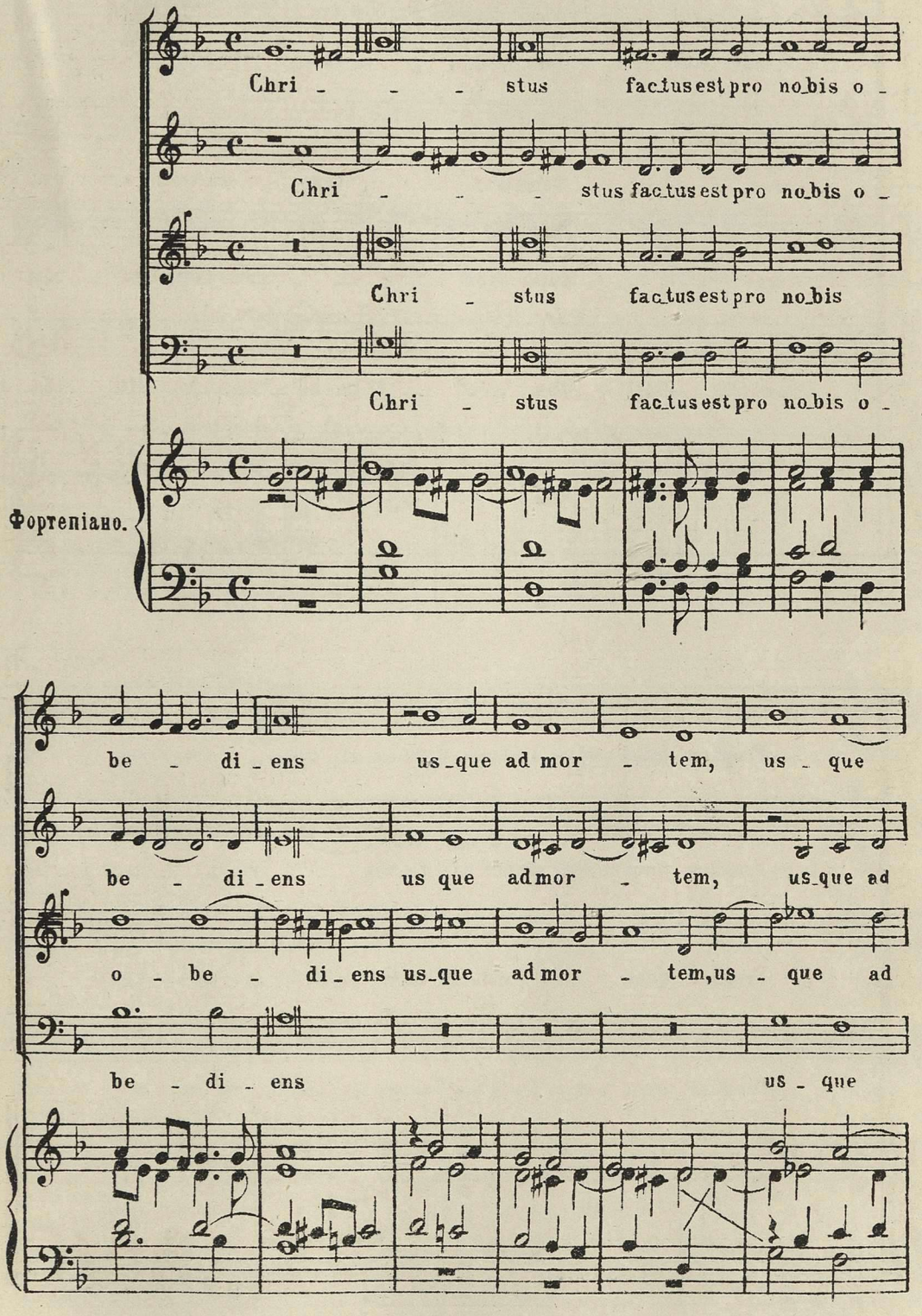
№ 54.

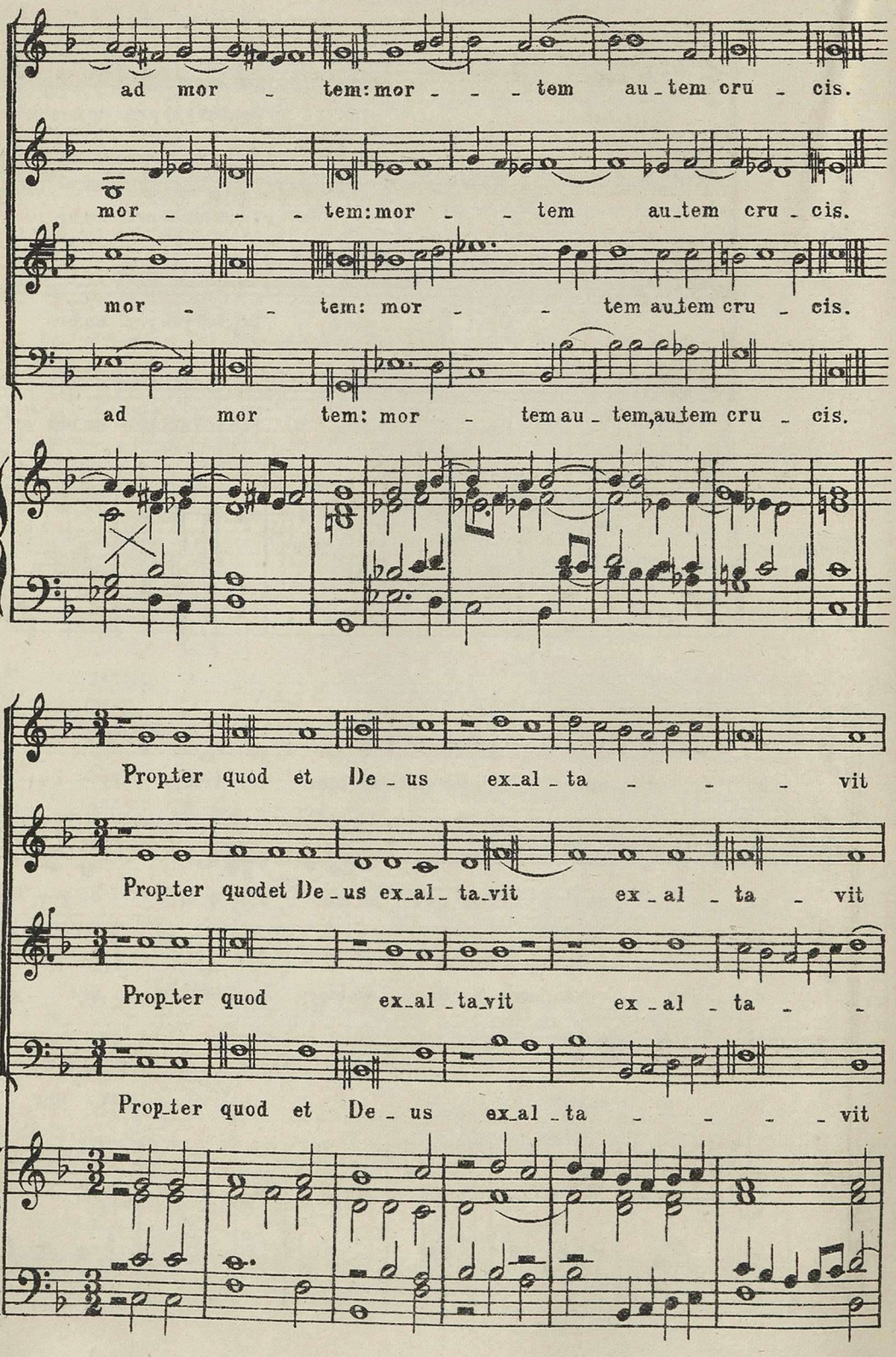
„Christus factus est."

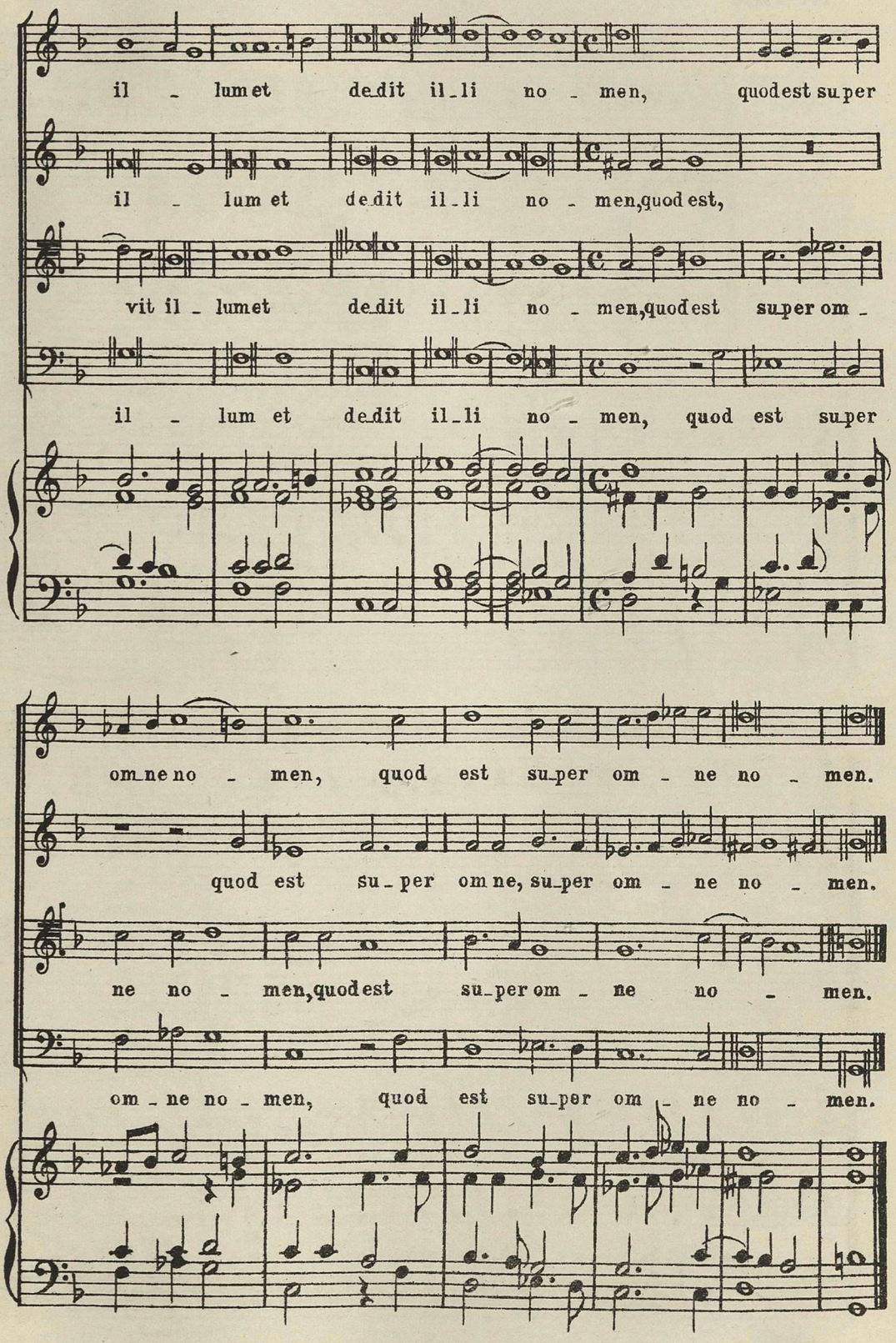
ФЕЛИЧЕ АНЕРІО.

(1560-1630 г.)

(См. стр. 84.)

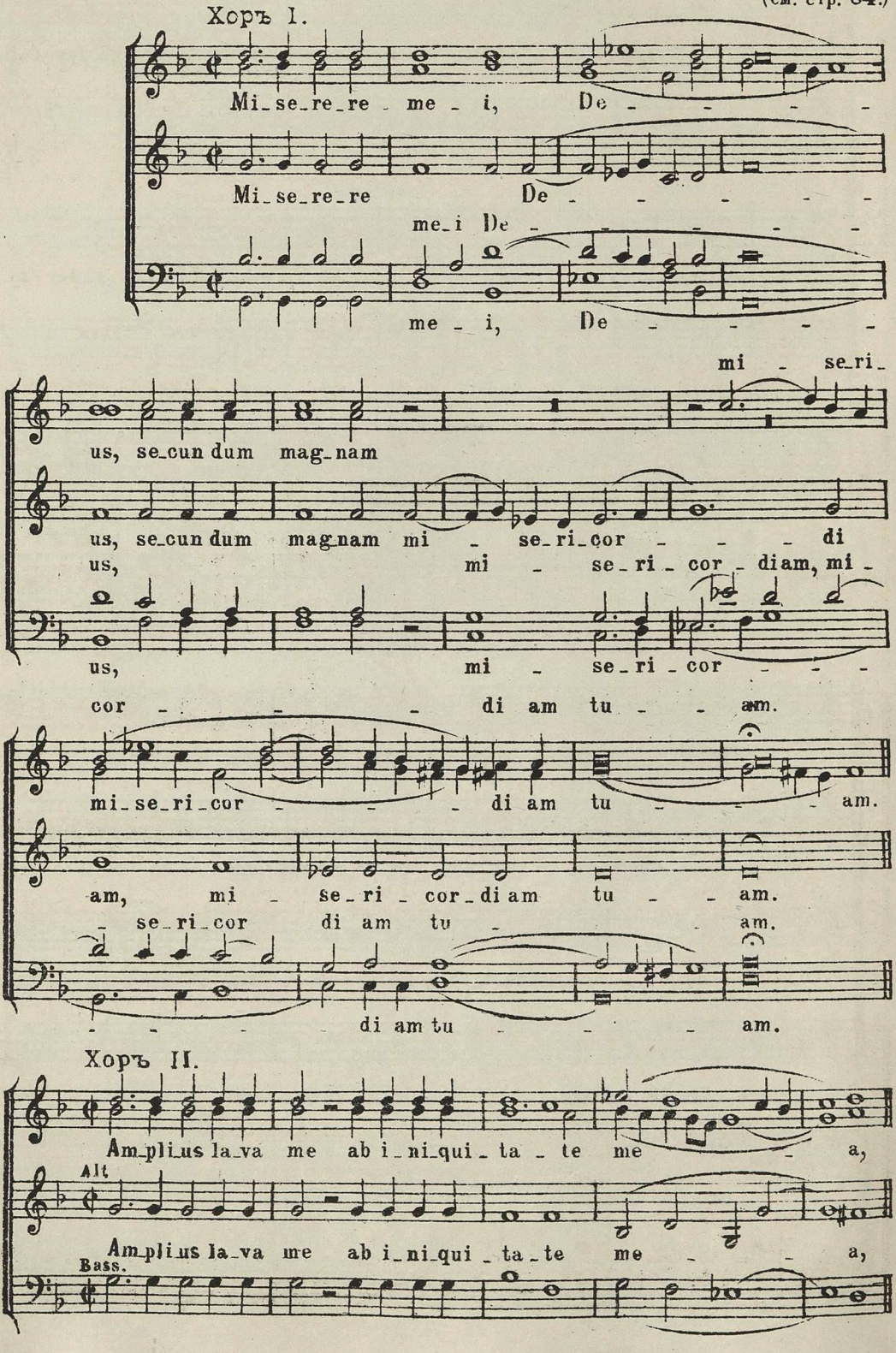


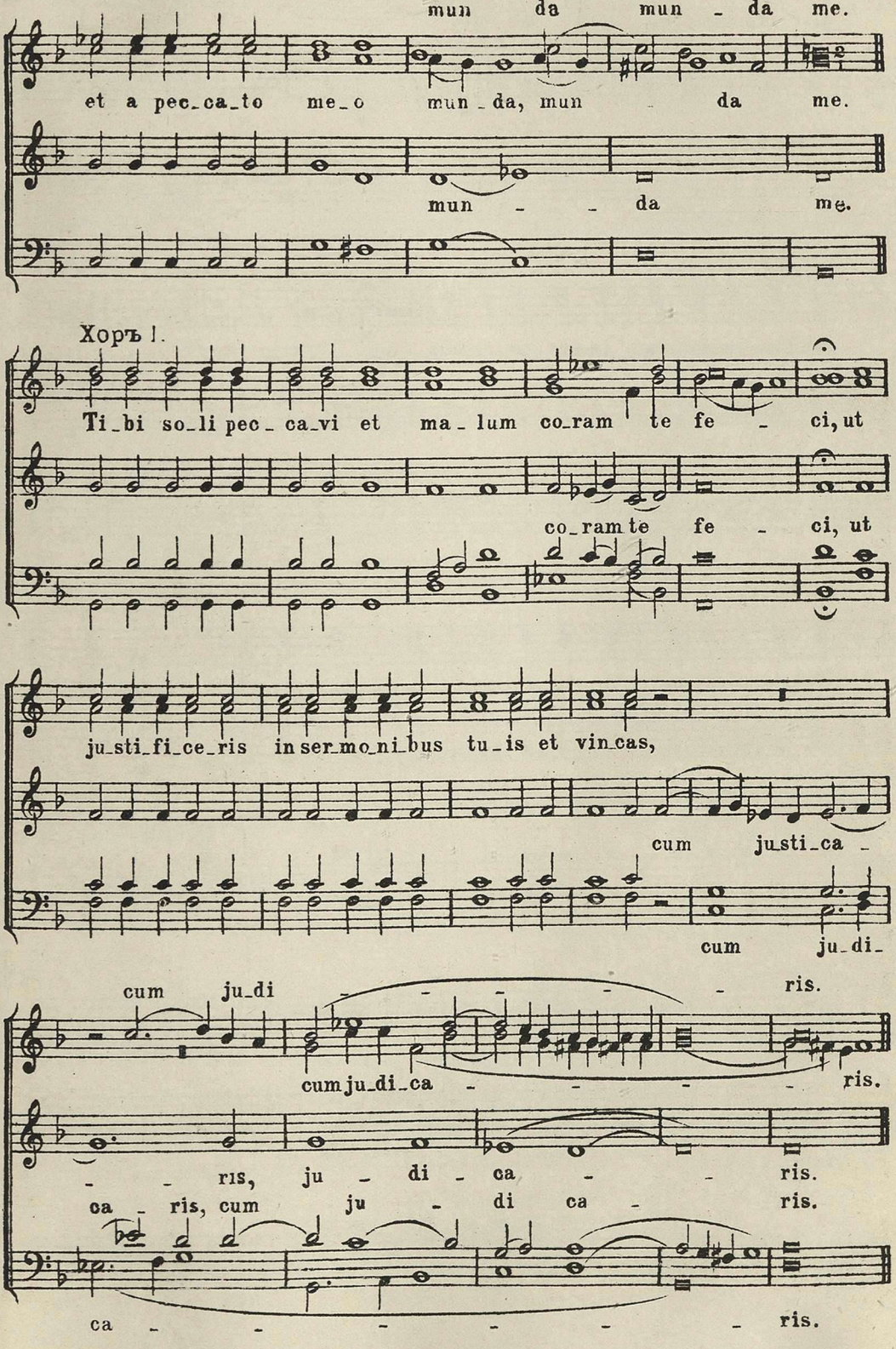

ad mor - tem: mor - - - tem au - tem cru - cis.
mor - - - tem: mor - - tem au - tem cru - cis.
mor - - tem: mor - - tem au - tem cru - cis.
ad mor tem: mor - tem au - tem, au - tem cru - cis.
Propter quod et De - us ex - al - ta - - - vit
Propter quod et De - us ex - al - ta - vit ex - al - ta - vit
Propter quod ex - al - ta - vit ex - al - ta - -
Propter quod et De - us ex - al - ta - - - vit

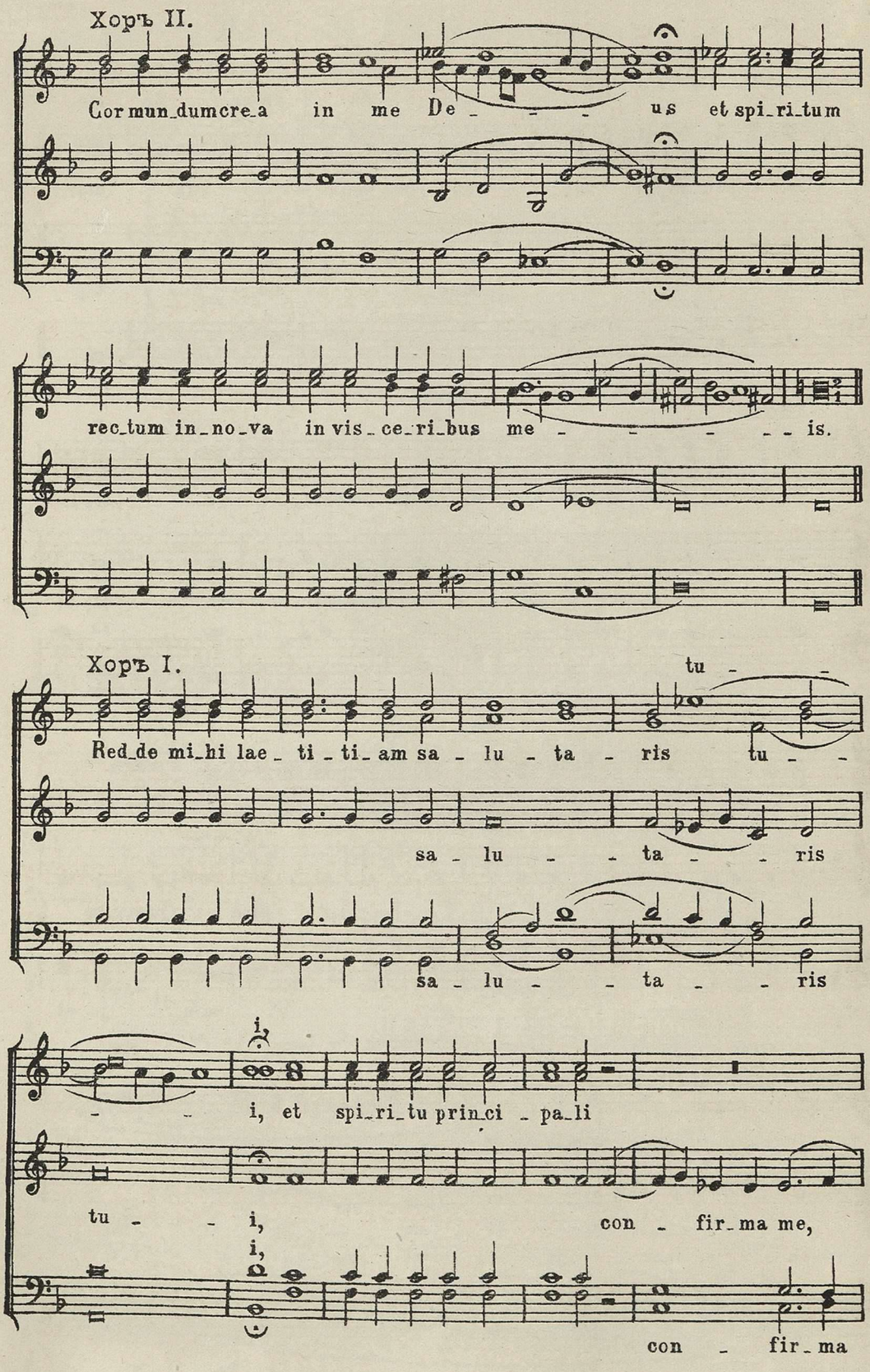

il - lum et de dit il - li no - men, quod est su per
il - lum et de dit il - li no - men, quod est,
vit il - lum et de dit il - li no - men, quod est su per om -
il - lum et de dit il - li no - men, quod est su per
om ne no - men, quod est su per om - ne no - men.
quod est su - per om ne, su per om - ne no - men.
ne no - men, quod est su per om - ne no - men.
om - ne no - men, quod est su per om - ne no - men.

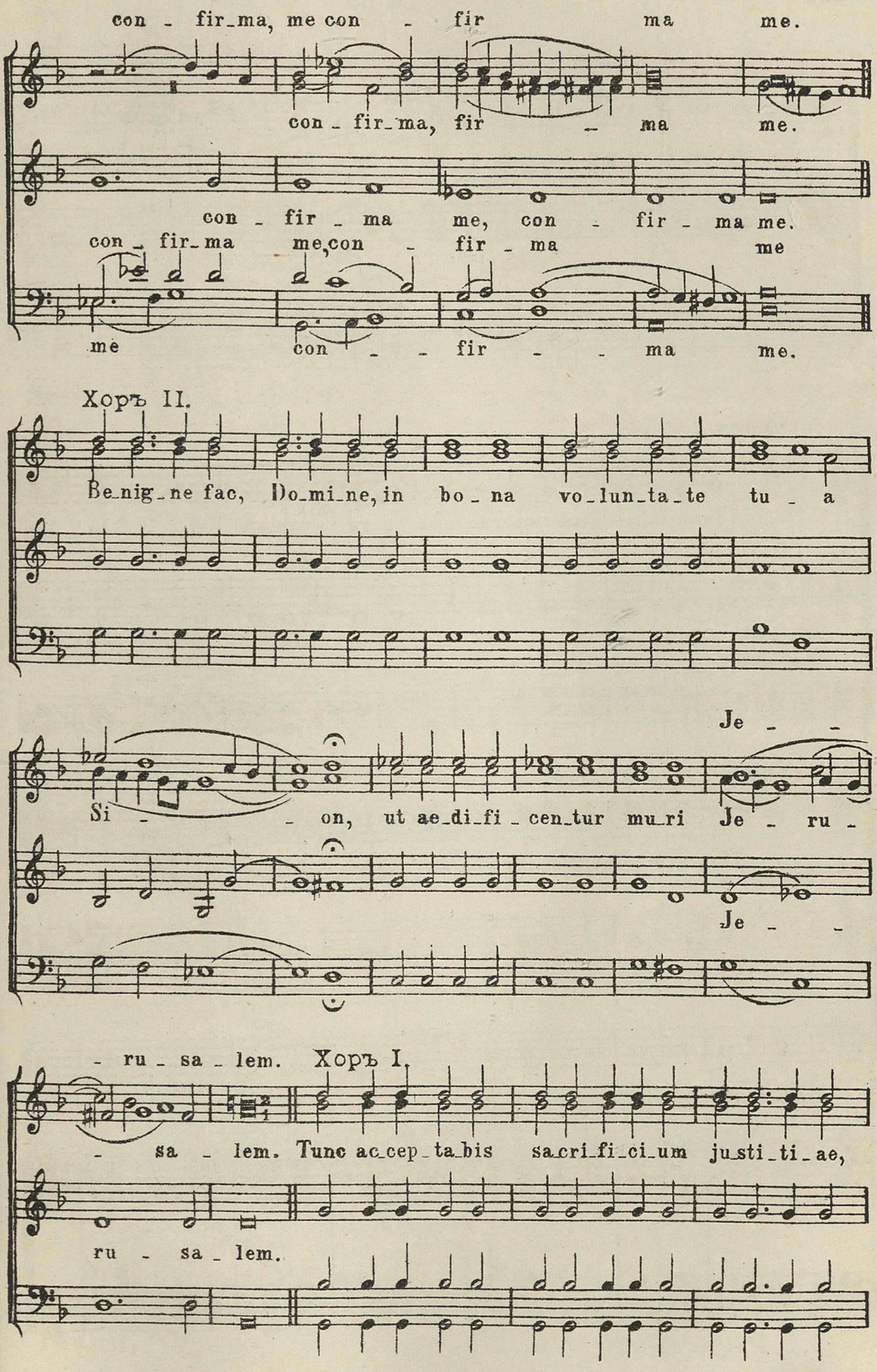
№ 55. „Miserere“ Гр. Аллегри (+ 1652 г.).

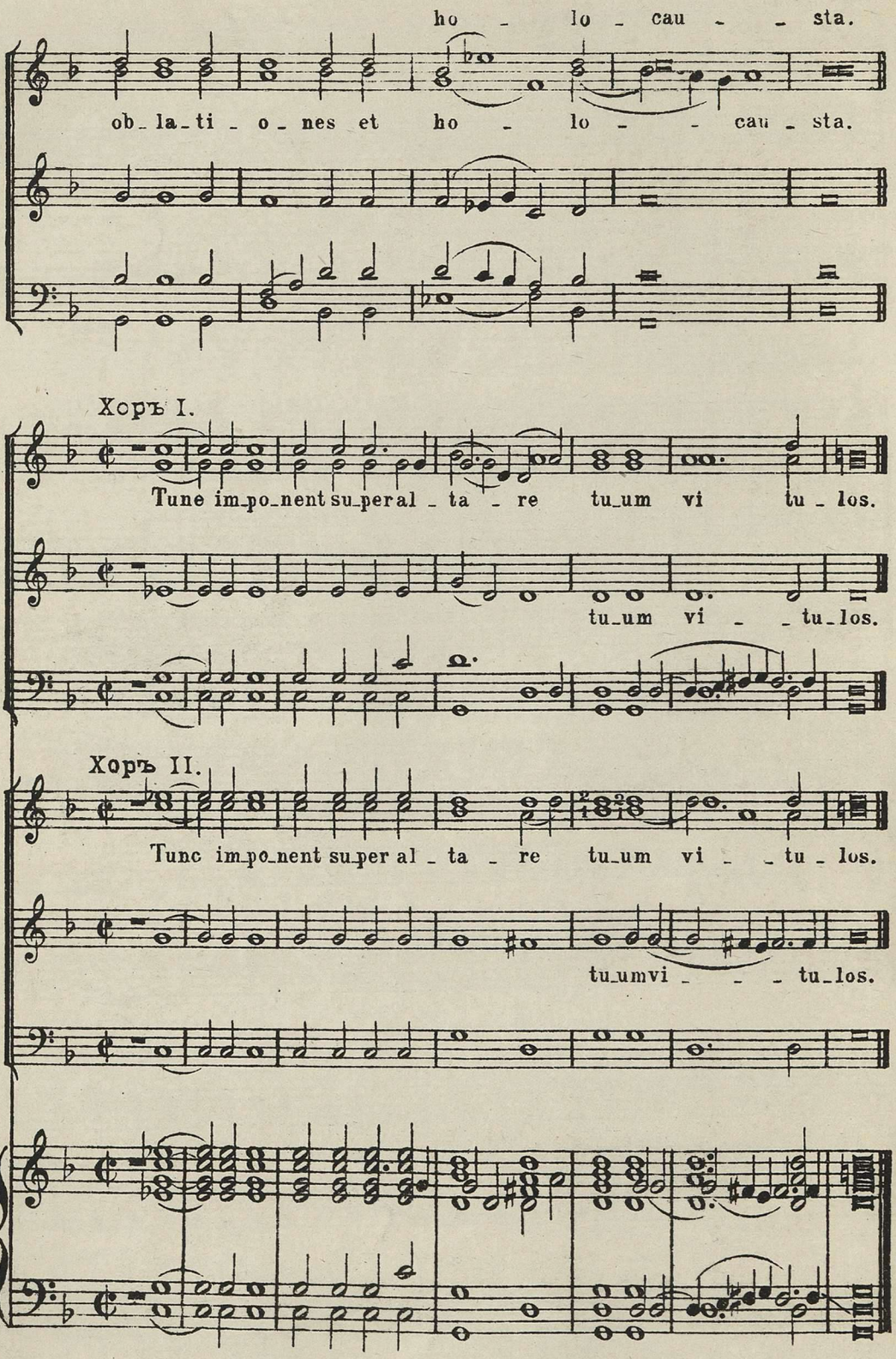
(См. стр. 84.)




mun da mun - da me.
et a pec_ca_to me_o mun - da, mun da me.
mun - - da me.
Хоръ I.
Ti_bi so_li pec_ca_vi et ma_lum co_ram te fe - ci, ut
co_ram te fe - ci, ut
ju_sti_fi_ce_ris in ser_mo_ni_bus tu_is et vin_cas,
cum justi_ca -
cum ju_di_
cum ju_di - - - - - ris.
cum ju_di_ca - - - - ris.
- - ris, ju - di - ca - - ris.
ca - ris, cum ju - di ca - ris.
ca - - - - - ris.


Хоръ II.
Cor mun_dum cre_a in me De_ _ _ us et spi_ri_tum
rec_tum in_no_va in vis_ce_ri_bus me_ _ _ _ _ is.
Хоръ I.
tu_ _
Red_de mi_hi lae_ti_ti_am sa_lu_ta_ris tu_ _
sa_lu_ _ta_ _ris
sa_lu_ _ta_ _ris
i,
_ _ i, et spi_ri_tu prin_ci_pa_li
tu_ _ i, con_fir_ma me,
i,
con_fir_ma

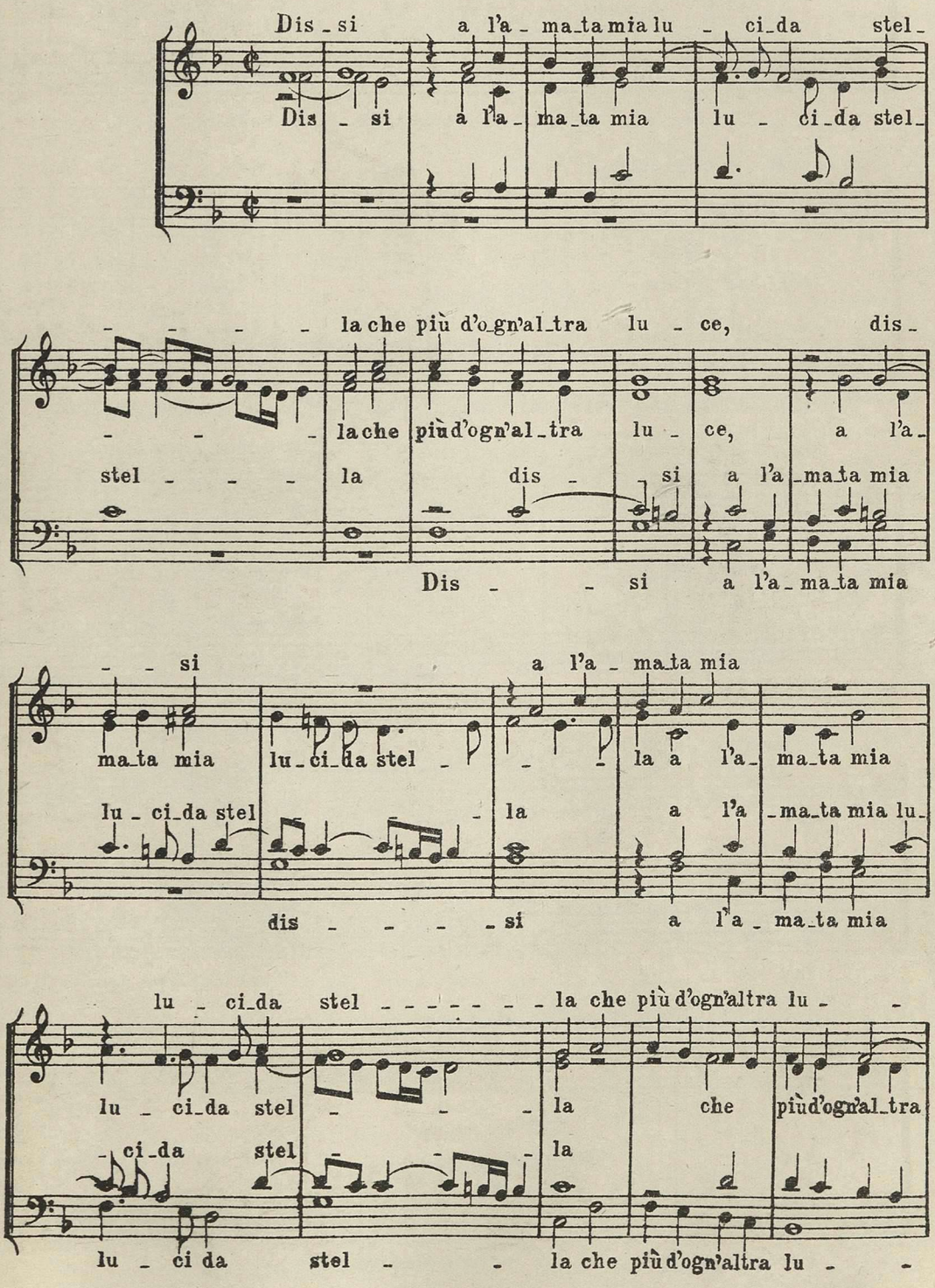

con - fir_ma, me con - fir ma me.
con - fir_ma, fir - ma me.
con - fir - ma me, con - fir - ma me.
con - fir_ma me, con - fir - ma me
me con - - fir - - ma me.
Хоръ II.
Be_nig_ne fac, Do_mi_ne, in bo - na vo_lun_ta_te tu - a
Je - -
Si - - on, ut ae_di_fi - cen_tur mu_ri Je - ru -
Je - -
- ru - sa - lem. Хоръ I.
- sa - lem. Tunc ac_cep_ta_bis sa_cri_fi_ci_um ju_sti_ti_ae,
ru - sa - lem.

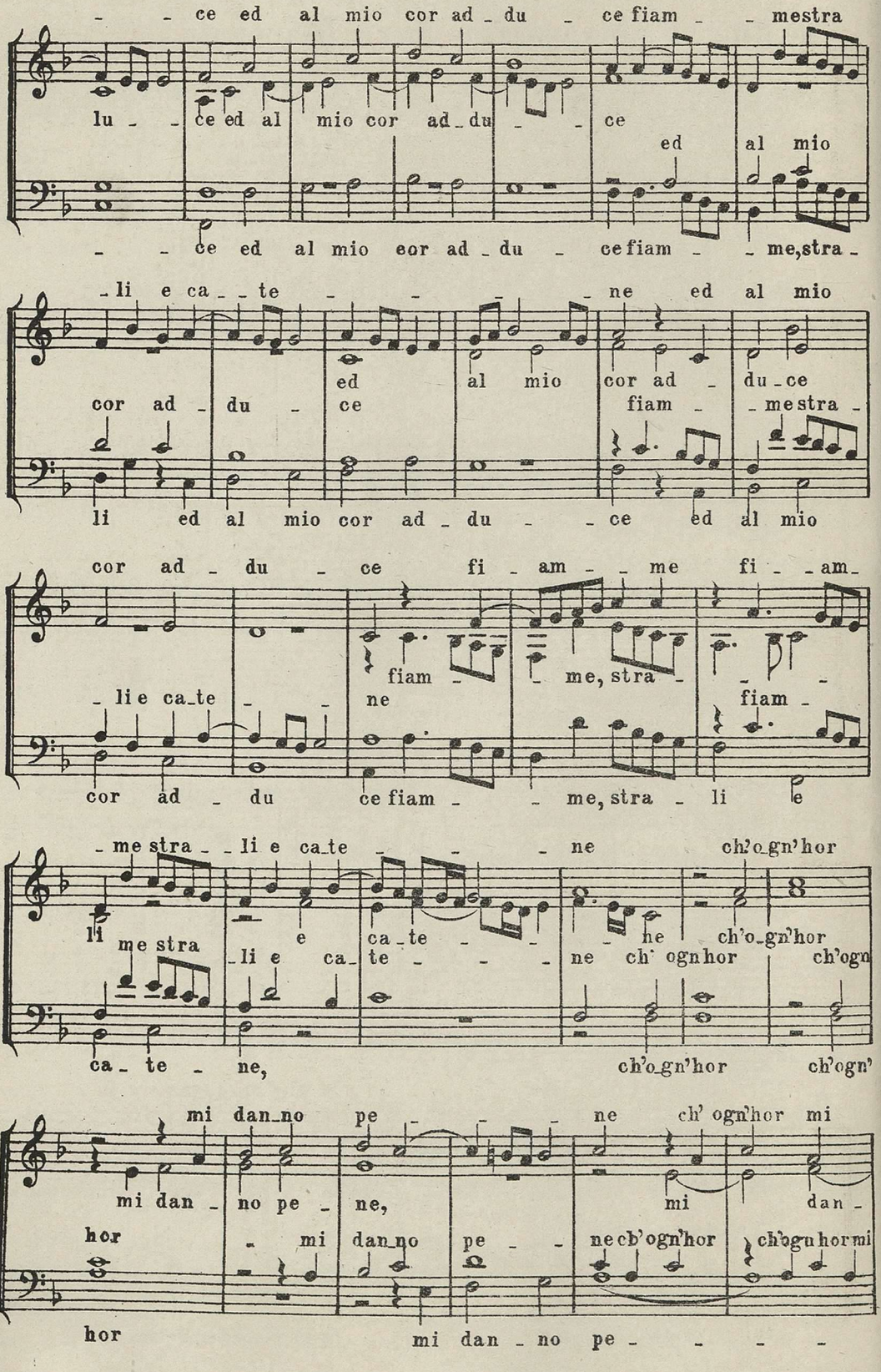

ho - lo - cau - - sta.
ob_la_ti - o_nes et ho - lo - - cau - sta.
Хоръ I.
Tune im_po_nent su_per al - ta - re tu_um vi tu - los.
tu_um vi - - tu_los.
Хоръ II.
Tunc im_po_nent su_per al - ta - re tu_um vi - - tu - los.
tu_umvi - - - tu_los.

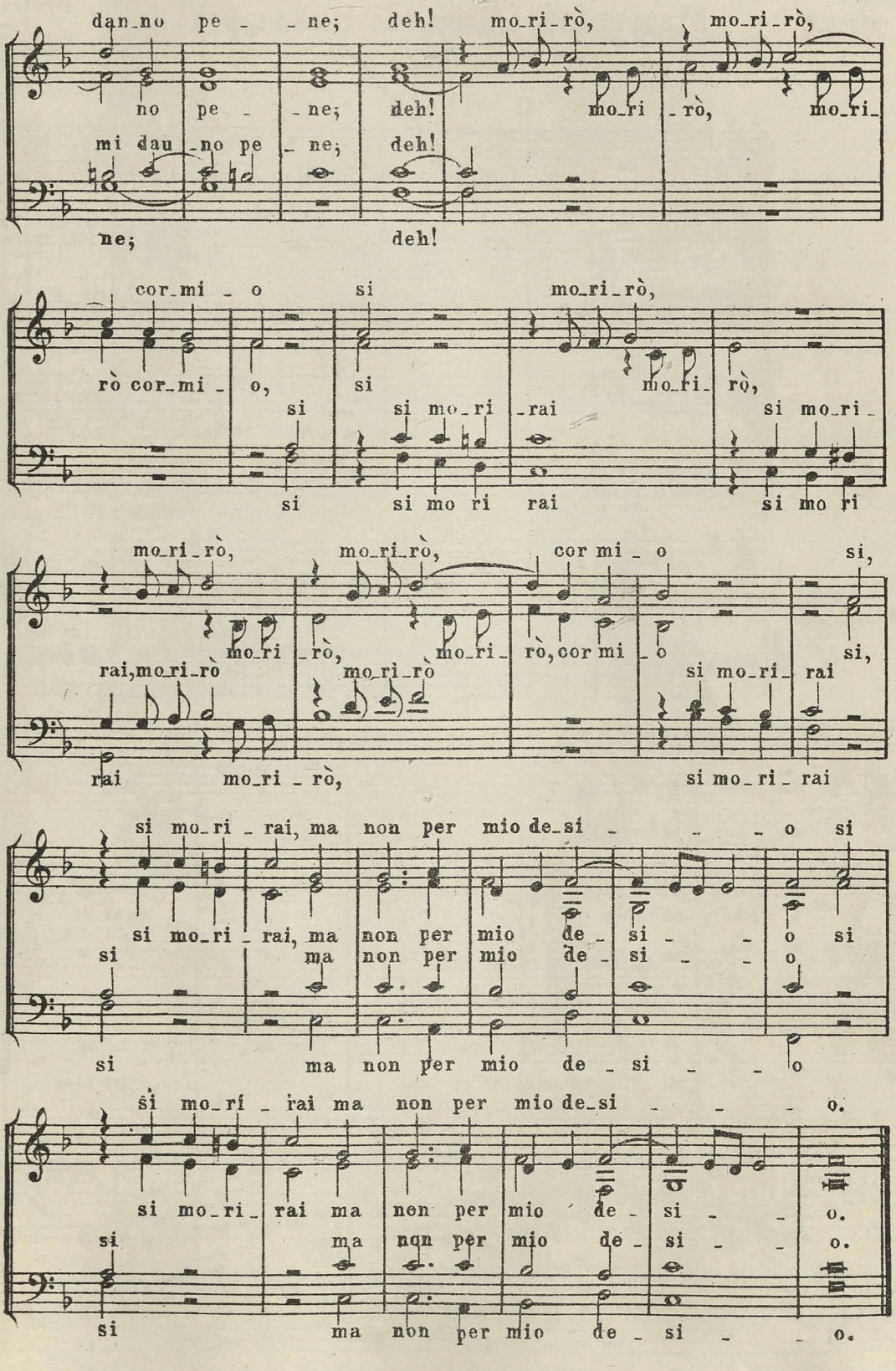
№ 56. Мадригалъ Луки Маренціо.

(XVI в.)

(См. стр. 85.)



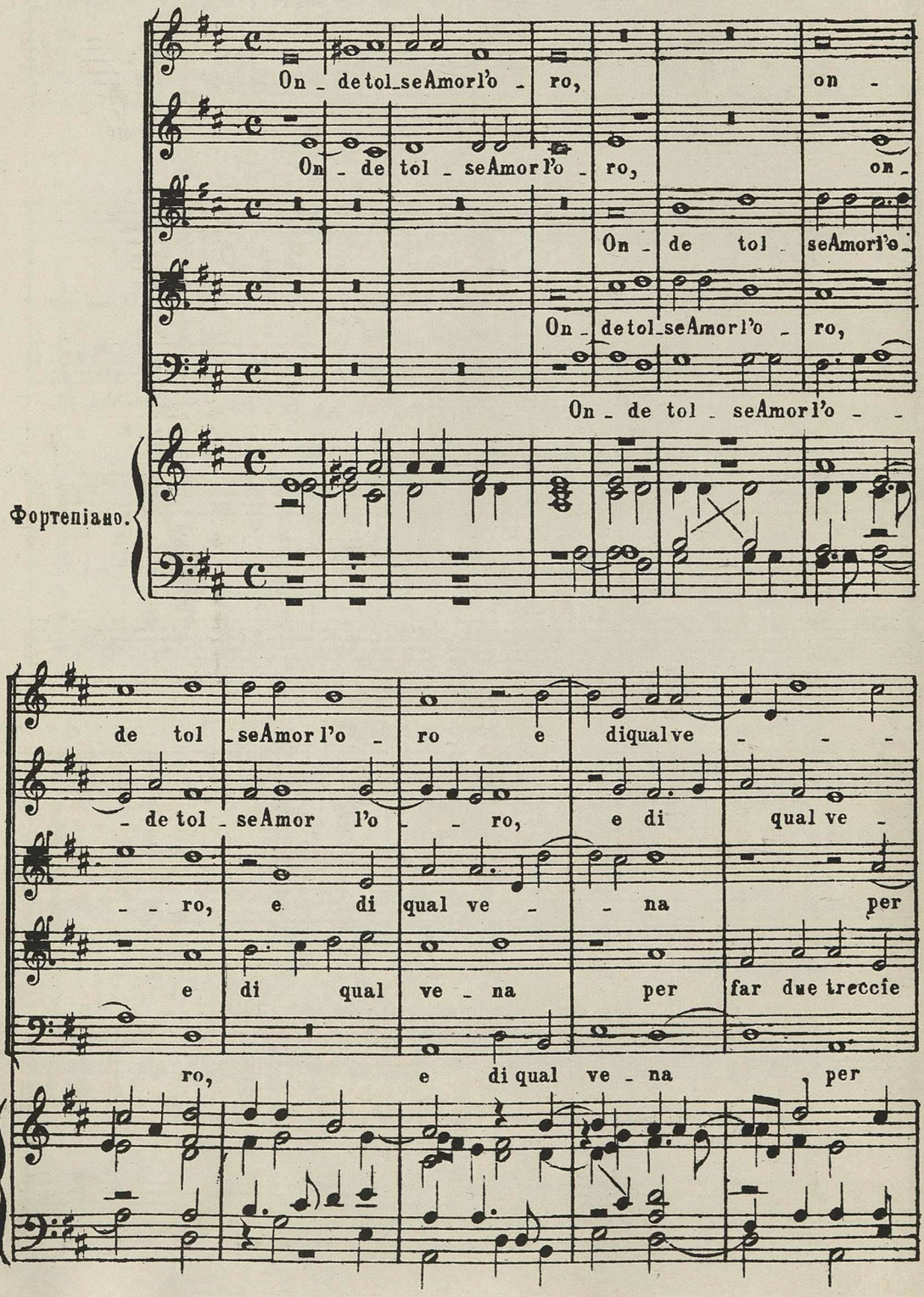

ce ed al mio cor ad du ce fiam mestra
lu ce ed al mio cor ad du ce
ed al mio
ce ed al mio cor ad du ce fiam me, stra
li e ca te ne ed al mio
ed al mio cor ad du ce
cor ad du ce
fiam me stra
li ed al mio cor ad du ce ed al mio
cor ad du ce fi am me fi am
li e ca te ne
fiam me, stra
fiam
cor ad du ce fiam me, stra li e
me stra li e ca te ne ch'o gn'hor
li me stra e ca te he ch'o gn'hor
li e ca te ne ch' ogn hor ch'ogn
ca te ne, ch'o gn'hor ch'ogn'
mi dan no pe ne ch' ogn'hor mi
mi dan no pe ne,
mi dan
hor mi dan no pe ne ch'ogn'hor ch'ogn hor mi
hor mi dan no pe

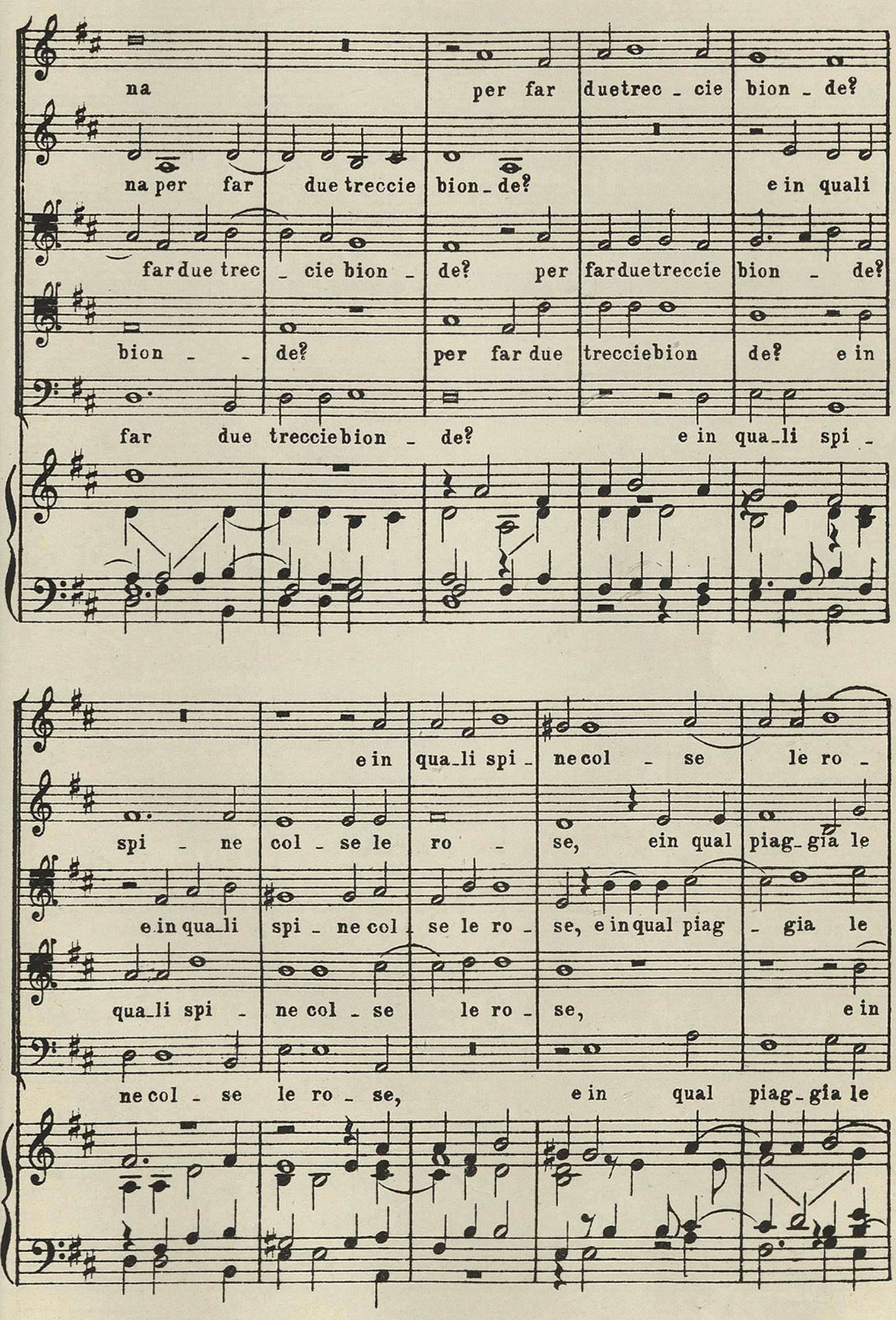

dan_no pe _ _ ne; deh! mo_ri_rò, mo_ri_rò,
no pe _ ne; deh! mo_ri _rò, mo_ri_
mi dau _no pe _ ne; deh!
ne; deh!
cor_mi _ o si mo_ri_rò,
rò cor_mi _ o, si mo_ri _rò,
si si si mo_ri _rai si mo_ri_
si si mo ri rai si mo ri
mo_ri_rò, mo_ri_rò, cor mi _ o si,
mo_ri _rò, mo_ri_ rò, cor mi _ o si,
rai, mo_ri_rò mo_ri_rò si mo_ri_ rai
rai mo_ri _rò, si mo_ri _ rai
si mo_ri _ rai, ma non per mio de_si _ _ _ o si
si mo_ri _ rai, ma non per mio de _ si _ _ o si
si ma non per mio de _ si _ _ o
si ma non per mio de _ si _ _ o
si mo_ri _ rai ma non per mio de_si _ _ _ o.
si mo_ri _ rai ma non per mio de _ si _ _ o.
si ma non per mio de _ si _ _ o.
si ma non per mio de _ si _ _ o.

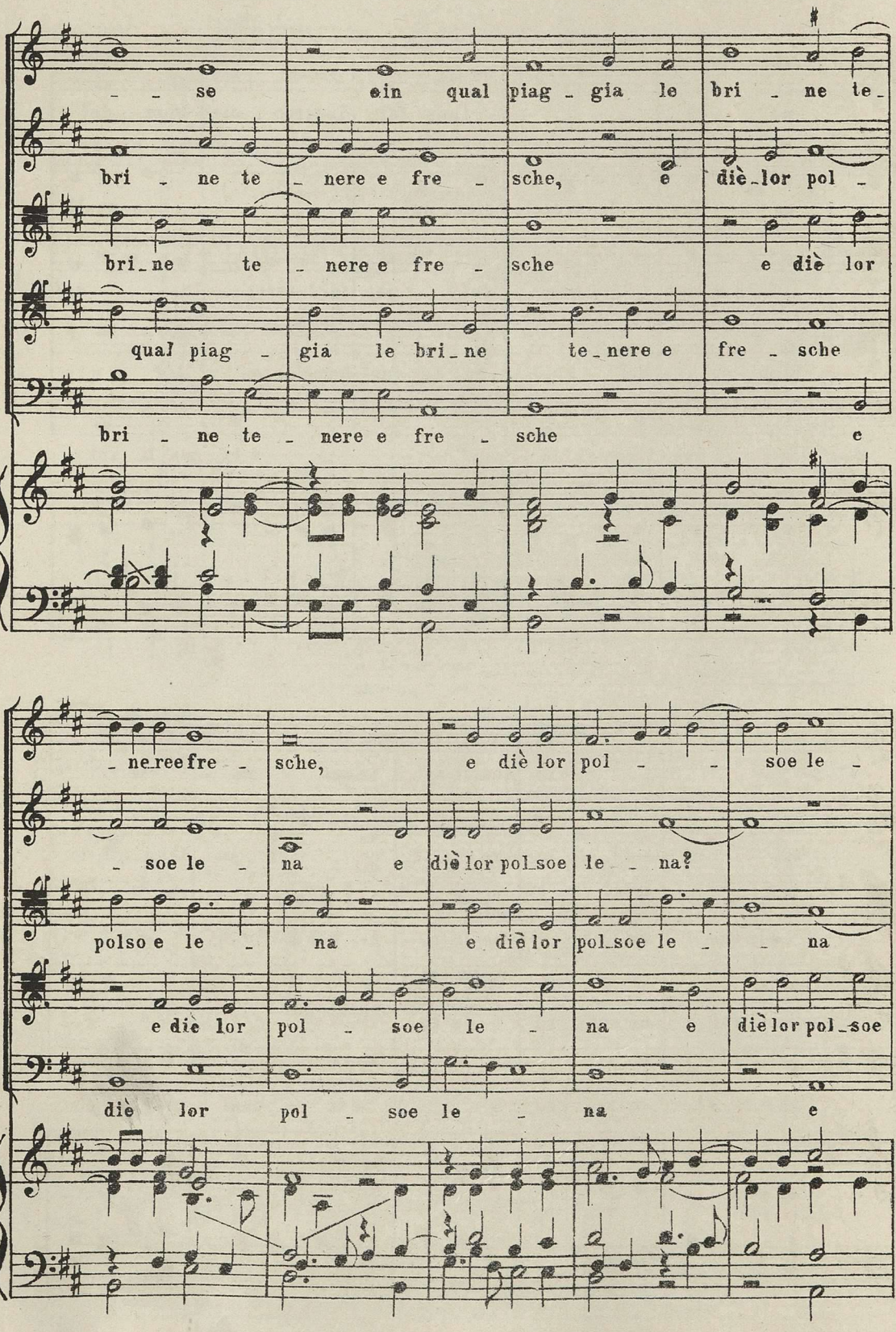
№ 57. Мадригалъ Адріана Виллаэрта.

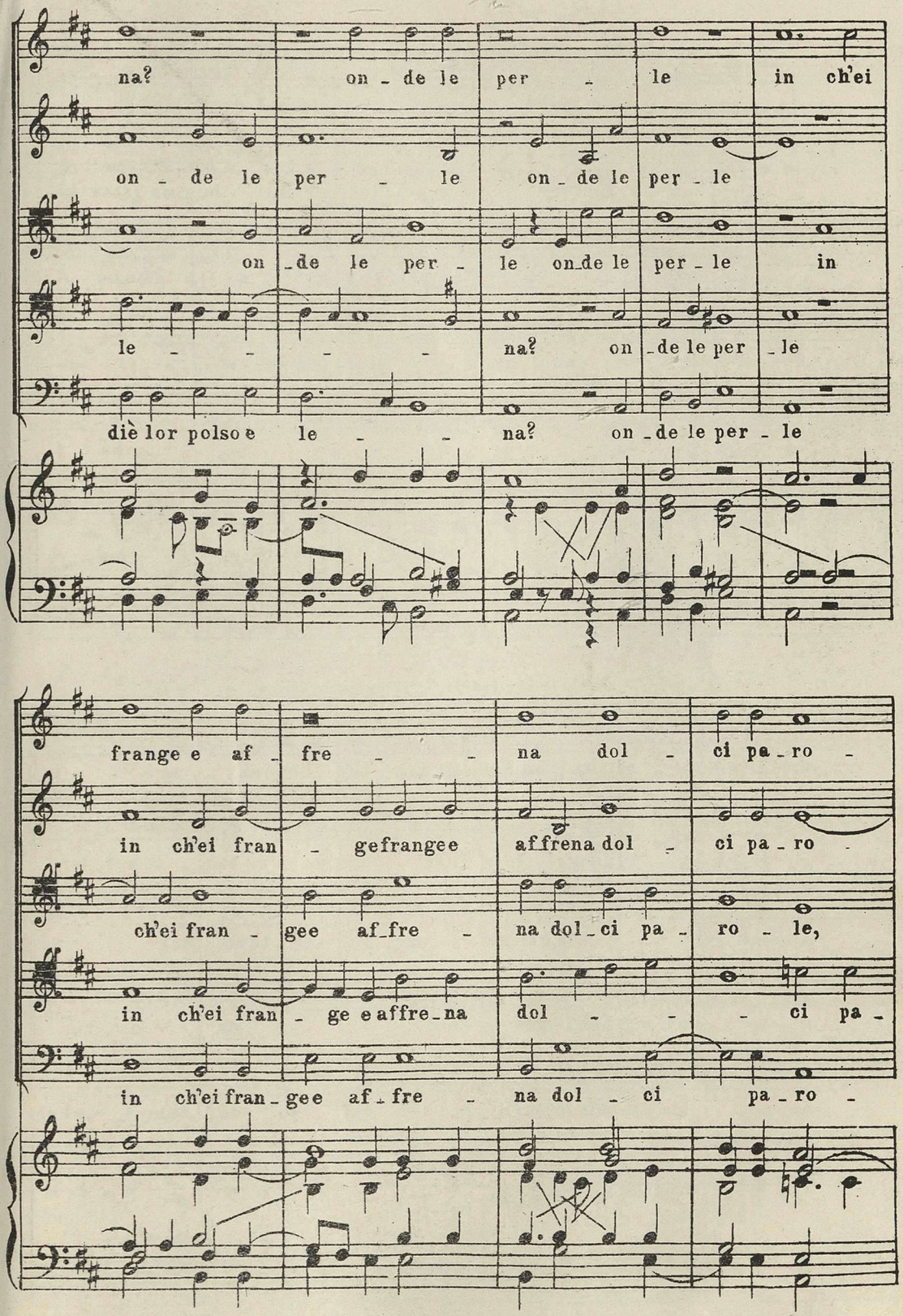
(+1562.)

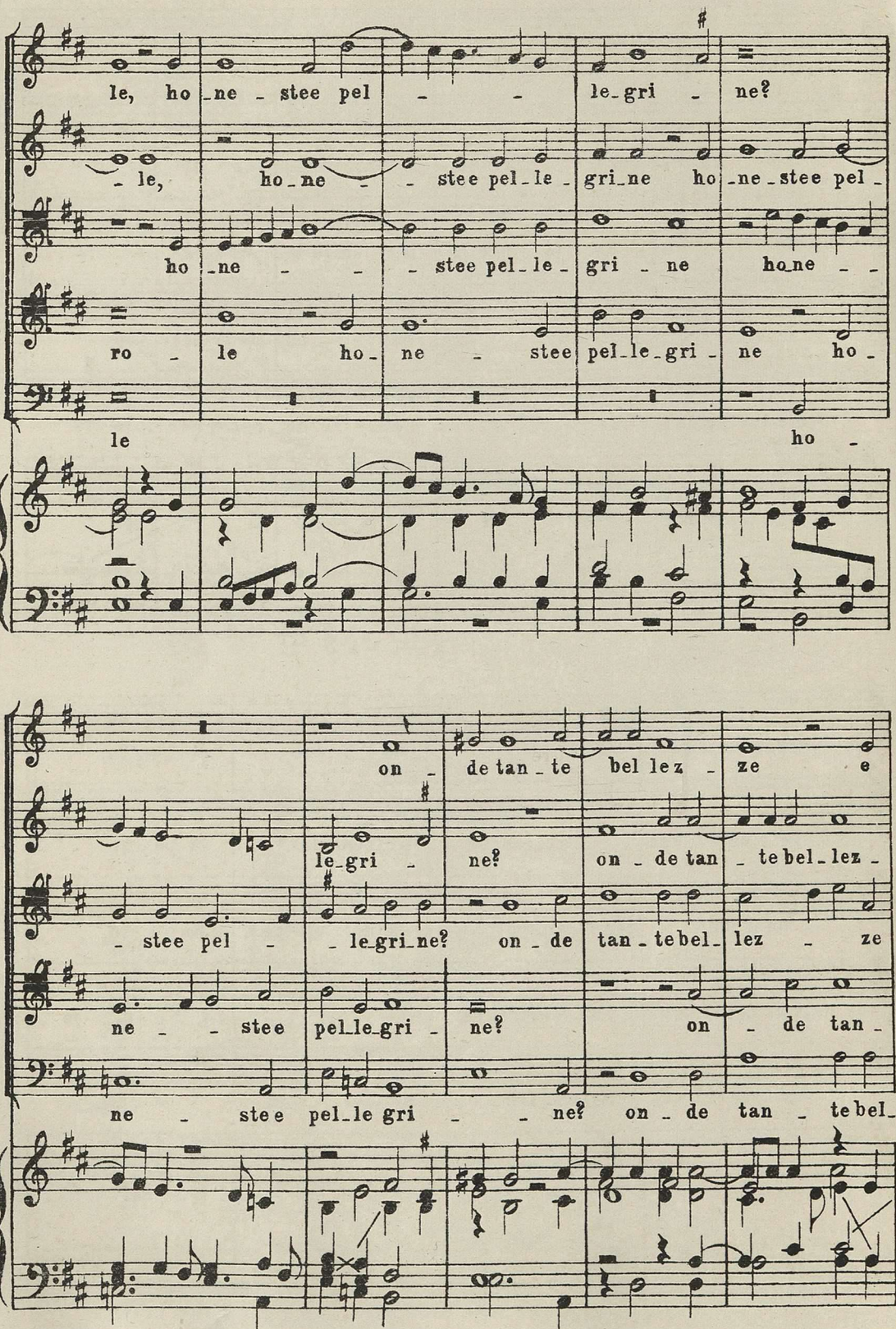
(см. стр. 88.)

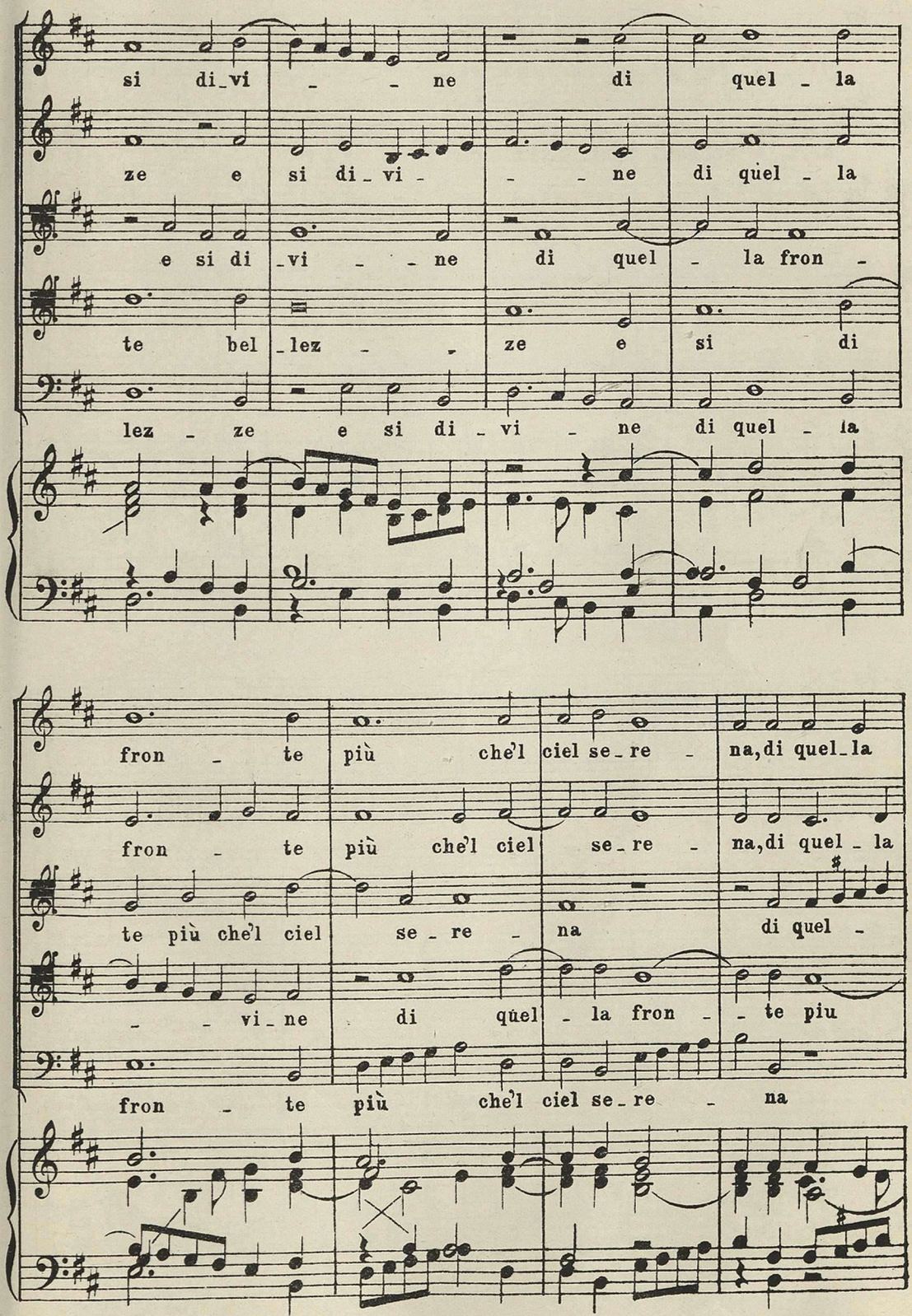


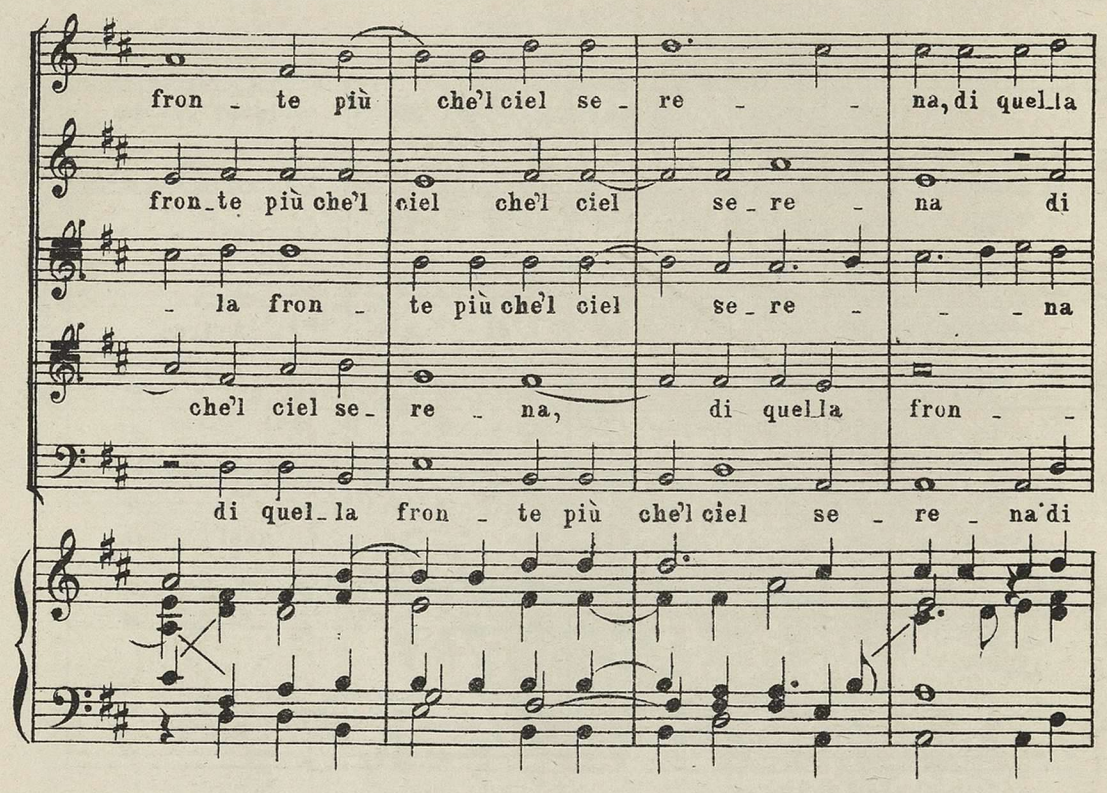

na per far duetrec - cie bion - de?
na per far due treccie bion - de? e in quali
far due trec - cie bion - de? per far duetreccie bion - de?
bion - - de? per far due trecciebion de? e in
far due trecciebion - de? e in qua - li spi -
e in qua - li spi - ne col - se le ro -
spi - ne col - se le ro - se, ein qual piag - gia le
e in qua - li spi - ne col - se le ro - se, e in qual piag - gia le
qua - li spi - ne col - se le ro - se, e in
ne col - se le ro - se, e in qual piag - gia le

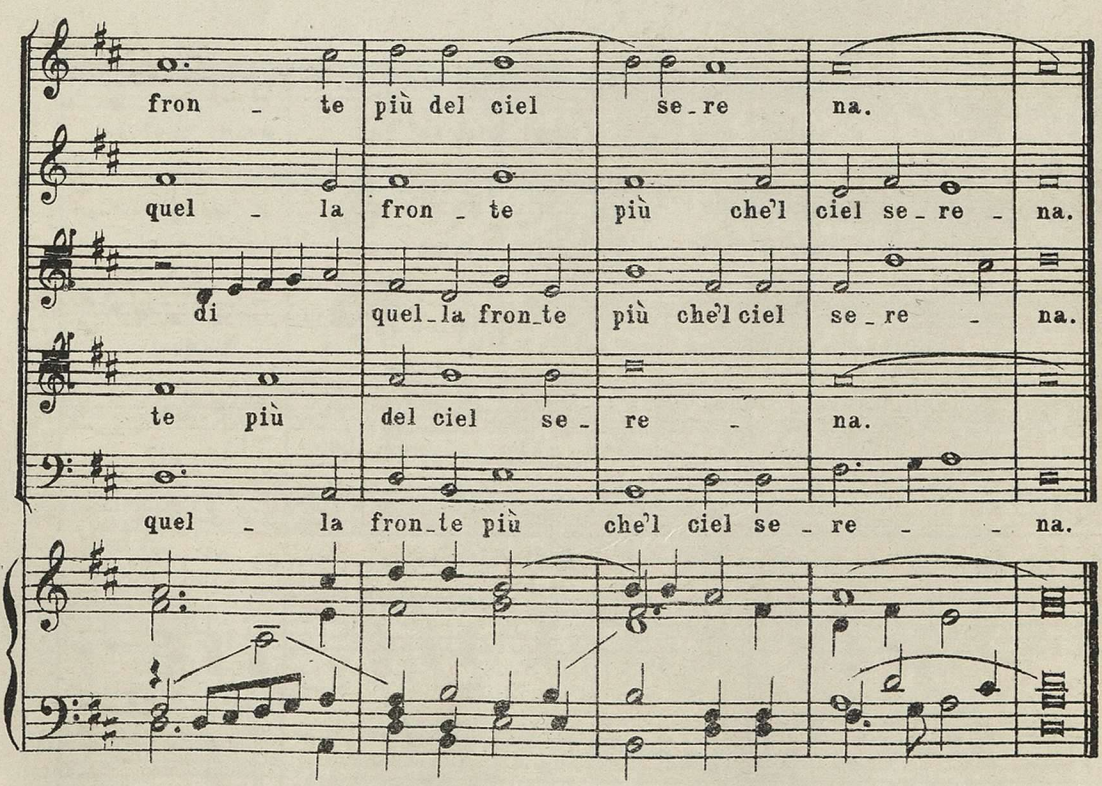

se ein qual piag - gia le bri - ne te -
bri - ne te - nere e fre - sche, e diè - lor pol -
bri - ne te - nere e fre - sche e diè lor
qual piag - gia le bri - ne te - nere e fre - sche
bri - ne te - nere e fre - sche e
- ne - ree fre - sche, e diè lor pol - soe le -
- soe le - na e diè lor pol - soe le - na?
pol - so e le - na e diè lor pol - soe le - na
e diè lor pol - soe le - na e diè lor pol - soe
diè lor pol - soe le - na e


na? on - de le per - le in ch'ei
on - de le per - le on - de le per - le
on de le per - le on de le per - le in
le - - - - na? on - de le per - le
diè lor polso e le - - na? on - de le per - le
frange e af - fre - - na dol - ci pa - ro -
in ch'ei fran - gefrangee affrena dol - ci pa - ro -
ch'ei fran - gee af - fre - na dol - ci pa - ro - le,
in ch'ei fran - ge e affre - na dol - - - ci pa -
in ch'ei fran - gee af - fre - na dol - ci pa - ro -


le, ho ne stee pel le gri ne?
le, ho ne stee pel le gri ne ho ne stee pel
ho ne stee pel le gri ne ho ne
ro le ho ne stee pel le gri ne ho
le ho
on de tan te bel lez ze e
le gri ne? on de tan te bel lez
stee pel le gri ne? on de tan te bel lez ze
ne stee pel le gri ne? on de tan
ne stee pel le gri ne? on de tan te bel


si di_vi _ _ ne di quel _ la
ze e si di_vi _ _ ne di quel _ la
e si di _vi _ _ ne di quel _ la fron _
te bel _lez _ _ ze e si di
lez _ ze e si di _vi _ ne di quel _ la
fron _ te più che'l ciel se_re _ na, di quel_la
fron _ te più che'l ciel se_re _ na, di quel _ la
te più che'l ciel se _ re _ na di quel _
_ _ vi_ne di quel _ la fron _ _ te piu
fron _ te più che'l ciel se_re _ na


fron - te più che'l ciel se - re - na, di quel-la
fron-te più che'l ciel che'l ciel se - re - na di
- la fron - te più che'l ciel se - re - - na
che'l ciel se - re - na, di quel-la fron - -
di quel-la fron - te più che'l ciel se - re - na di


fron - te più del ciel se-re na.
quel - la fron - te più che'l ciel se - re - na.
di quel-la fron-te più che'l ciel se - re - na.
te più del ciel se - re - na.
quel - la fron-te più che'l ciel se - re - - na.

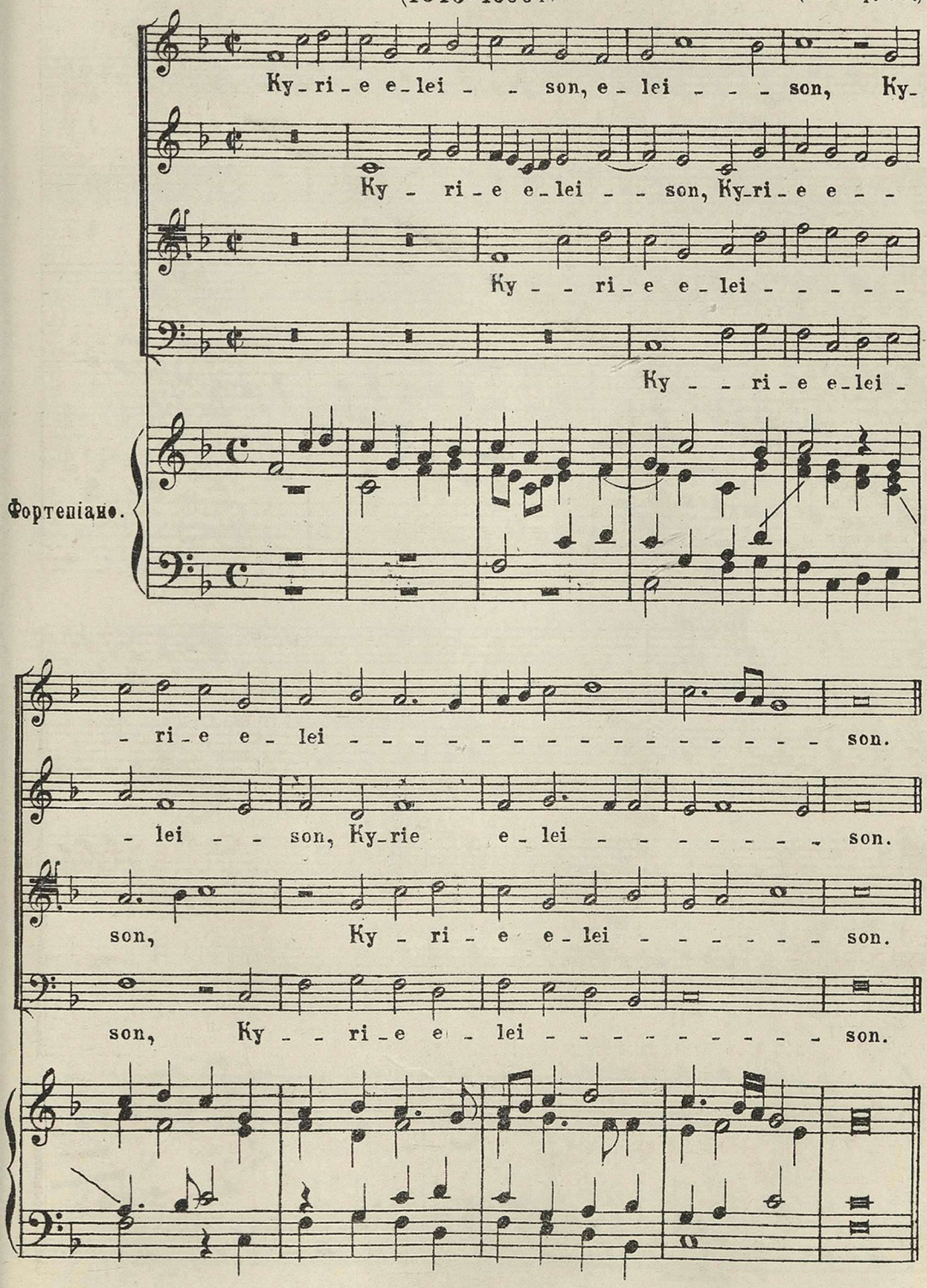
№ 58.

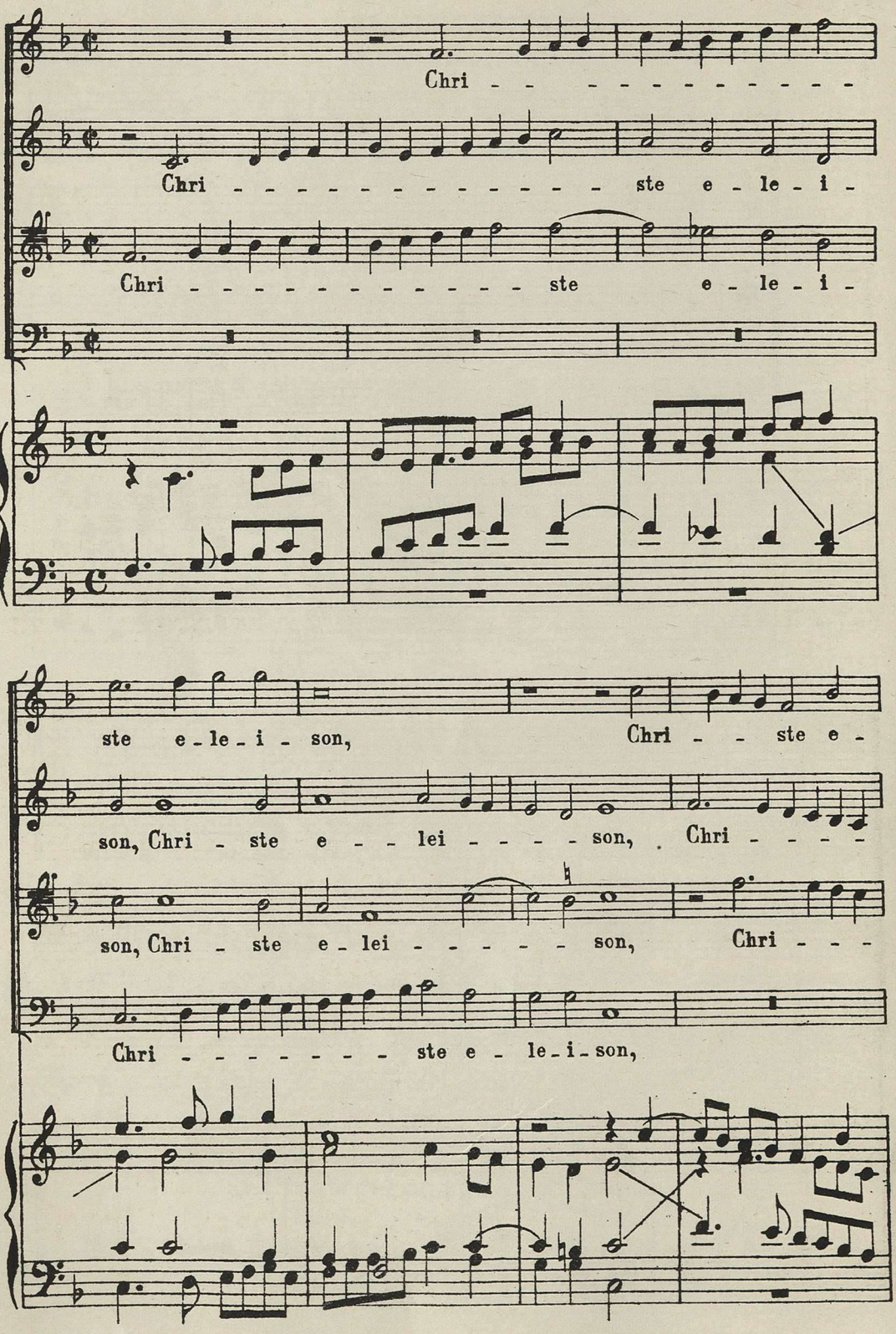
Отрывокъ изъ МЕССЫ

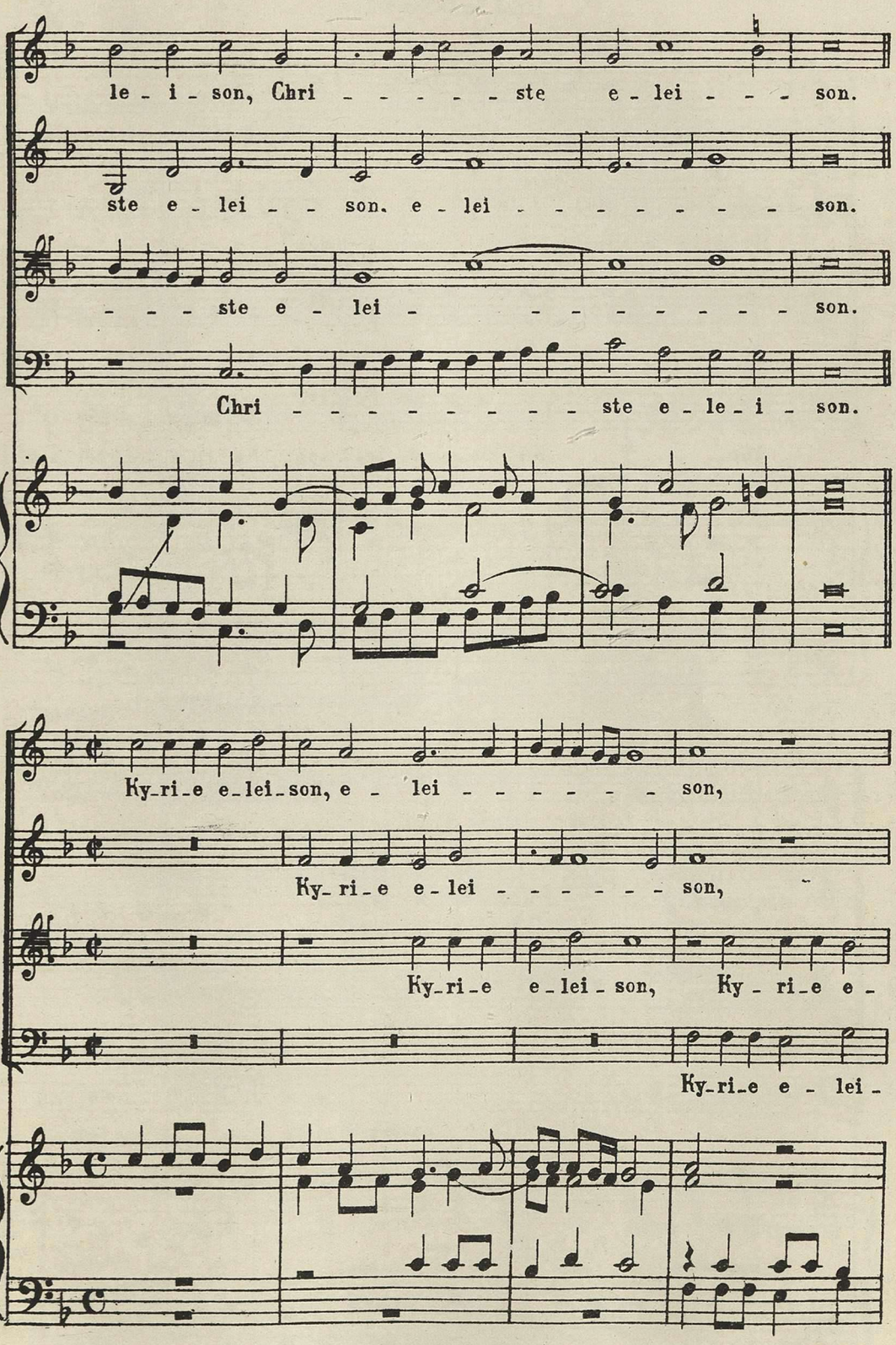
АНДРЕЯ ГАБРІЕЛИ.

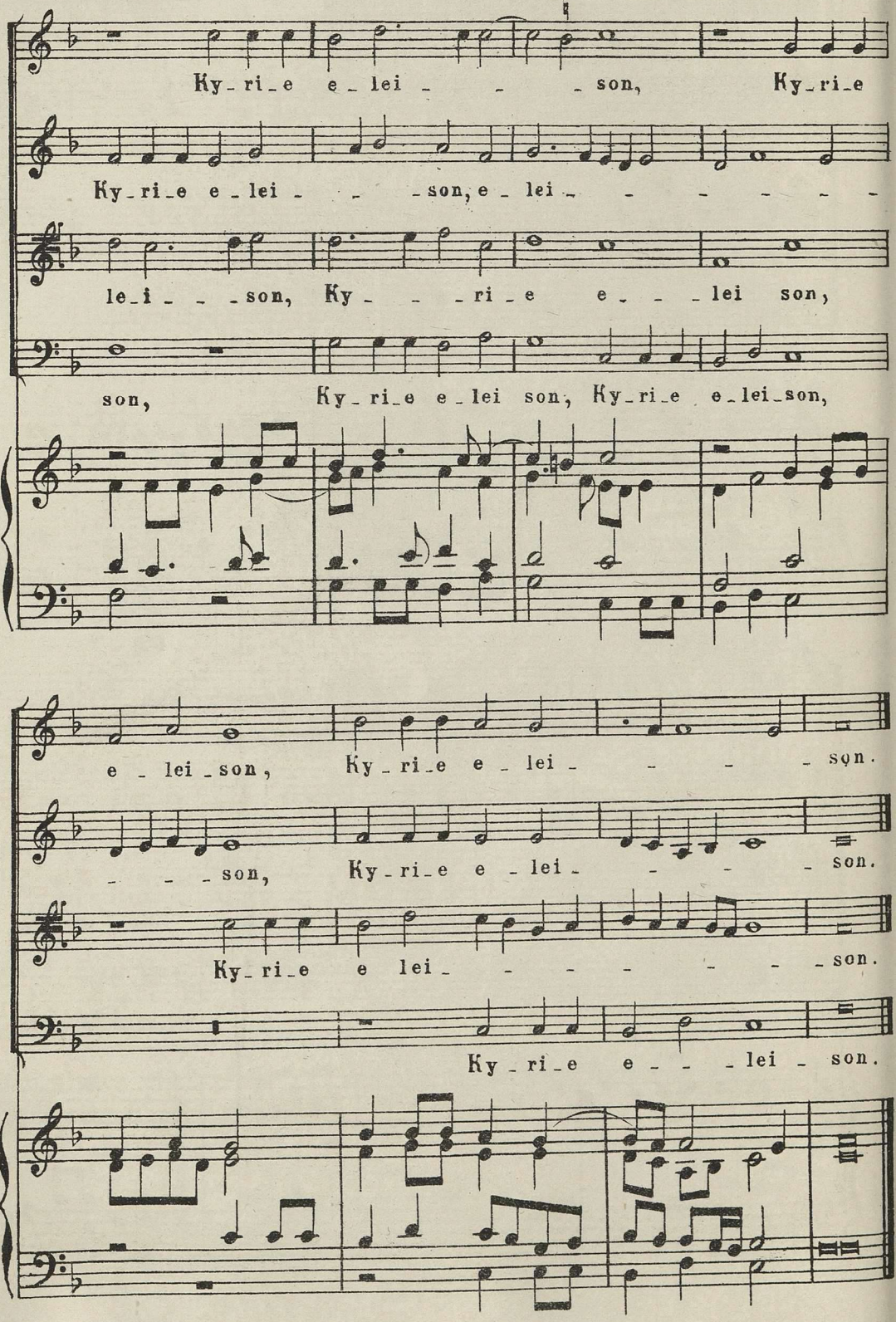
(1510–1586 г.)

(См. стр. 89.)




Chri - - - - - - - - - - - -
Chri - - - - - - - - - - - - - - - ste e - le - i -
Chri - - - - - - - - - - - - - ste e - le - i -
ste e - le - i - son, Chri - - ste e -
son, Chri - ste e - - lei - - - - son, Chri - - - -
son, Chri - ste e - lei - - - - - - son, Chri - - -
Chri - - - - - - - - ste e - le - i - son,


le - i - son, Chri - - - - - ste e - lei - - - son.
ste e - lei - - son. e - lei - - - - - - - son.
- - - ste e - lei - - - - - - - - - son.
Chri - - - - - - - - - - ste e - le - i - son.
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - - - - - son,
Ky - ri - e e - lei - - - - - - son,
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei -

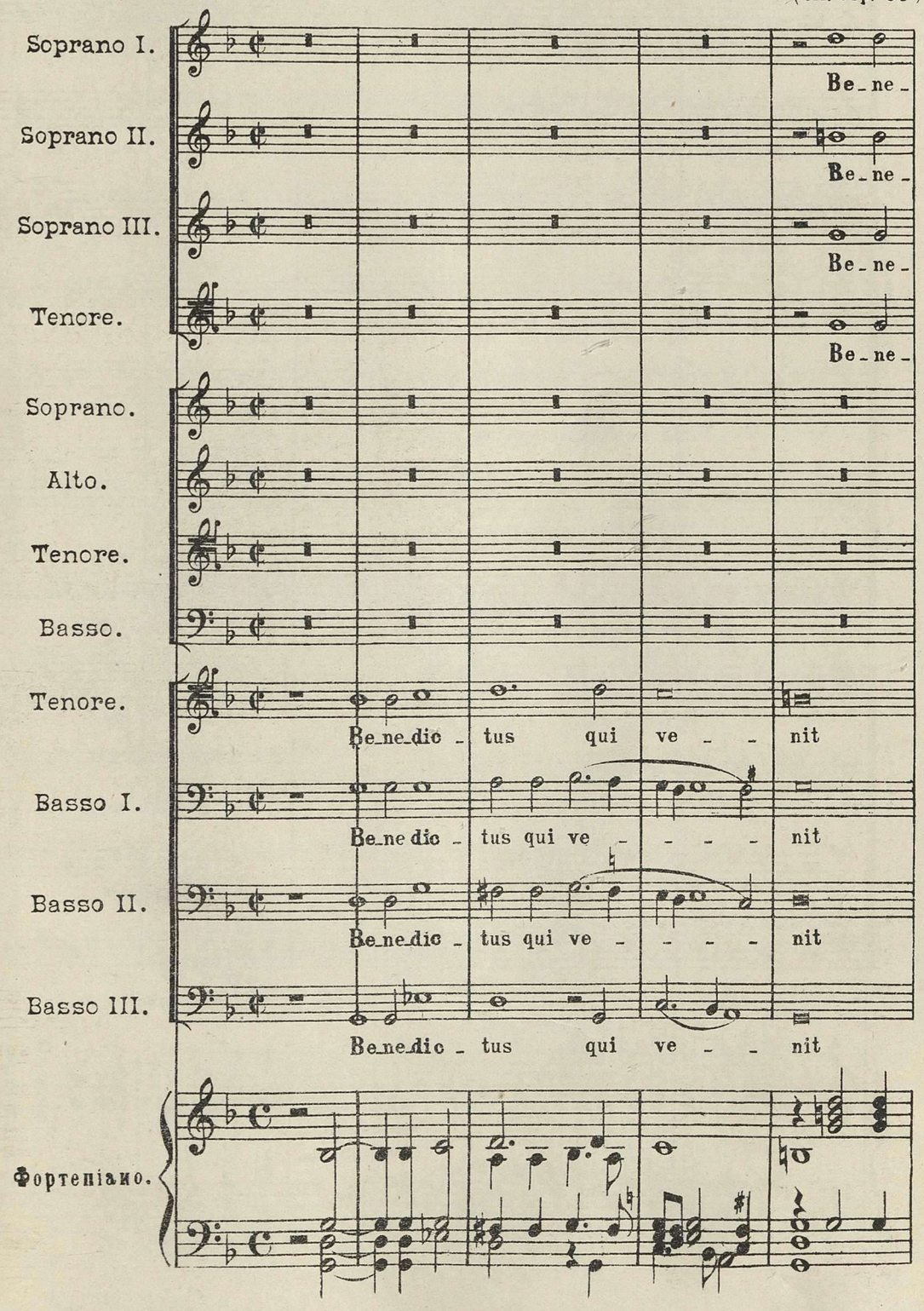

Ky-ri-e e-lei - - - son, Ky-ri-e
Ky-ri-e e-lei - - - son, e-lei - - - - - -
le-i - - - son, Ky - - - ri-e e - - - lei son,
son, Ky-ri-e e-lei son, Ky-ri-e e-lei-son,
e-lei-son, Ky-ri-e e-lei - - - - son.
- - - son, Ky-ri-e e-lei - - - - son.
Ky-ri-e e lei - - - - - - - son.
Ky-ri-e e - - - lei - son.

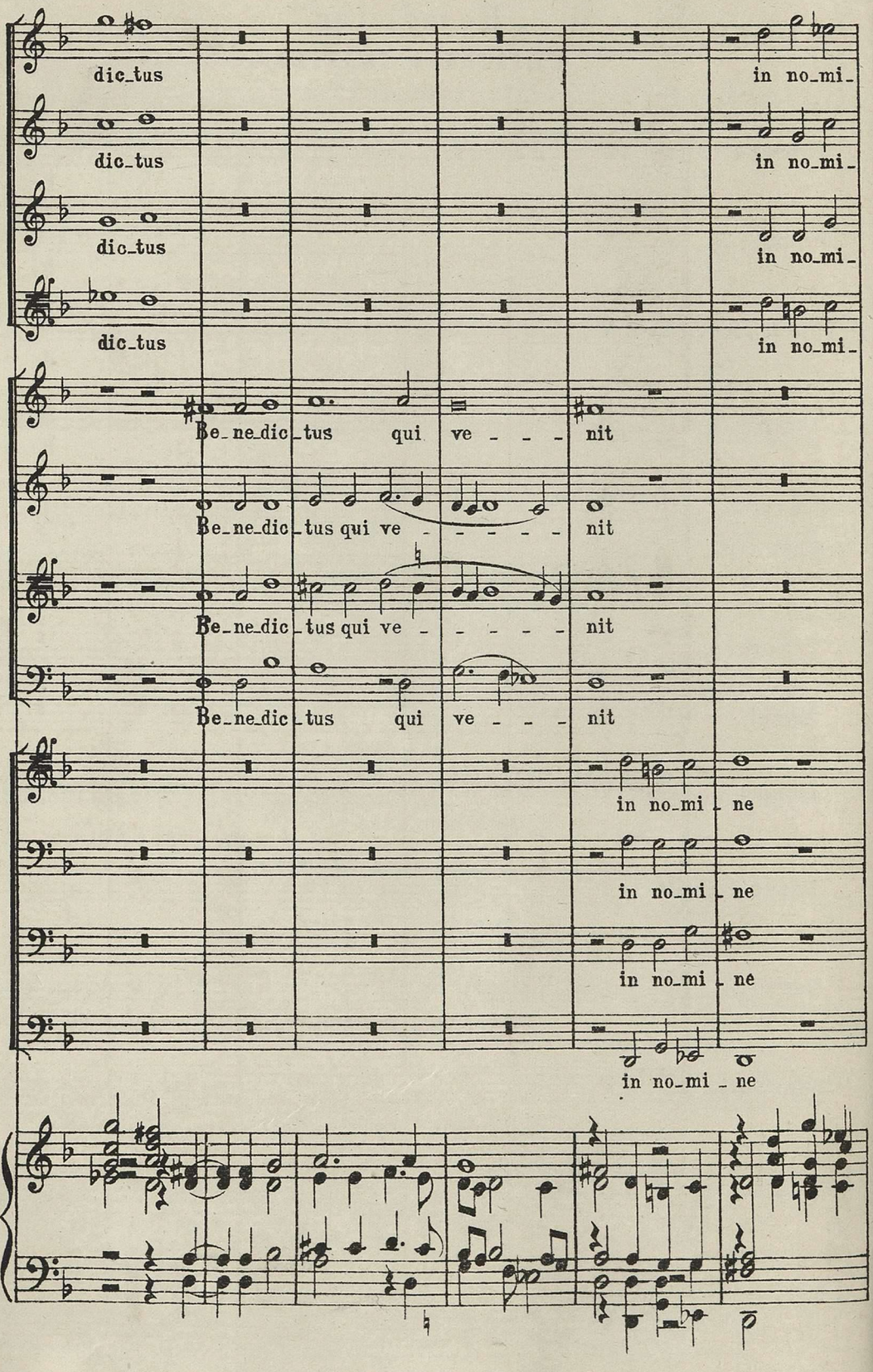
№ 59. „Benedictus"

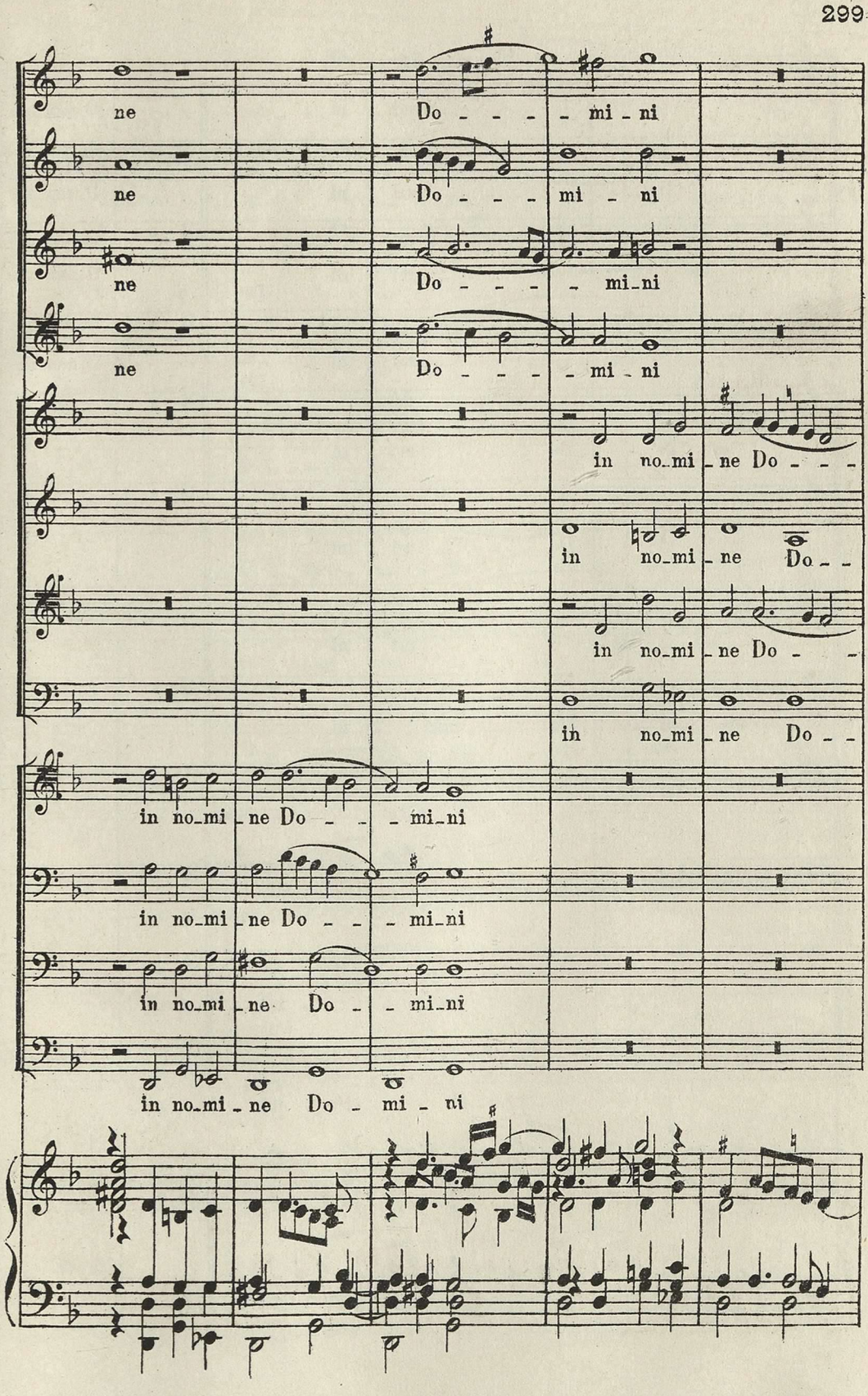
ДЖІОВАННІ ГАБРІЄЛІ.

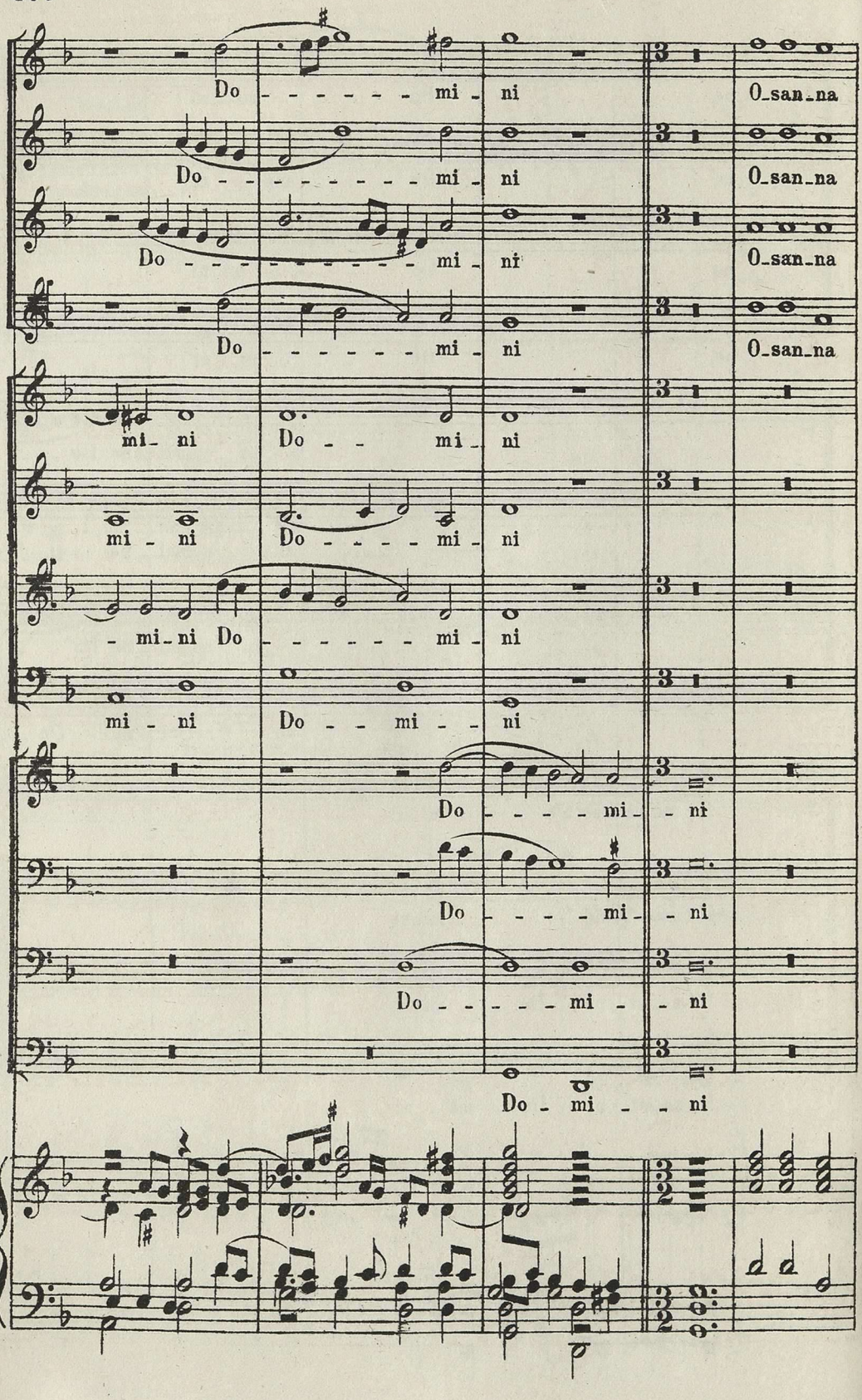
1557–1612

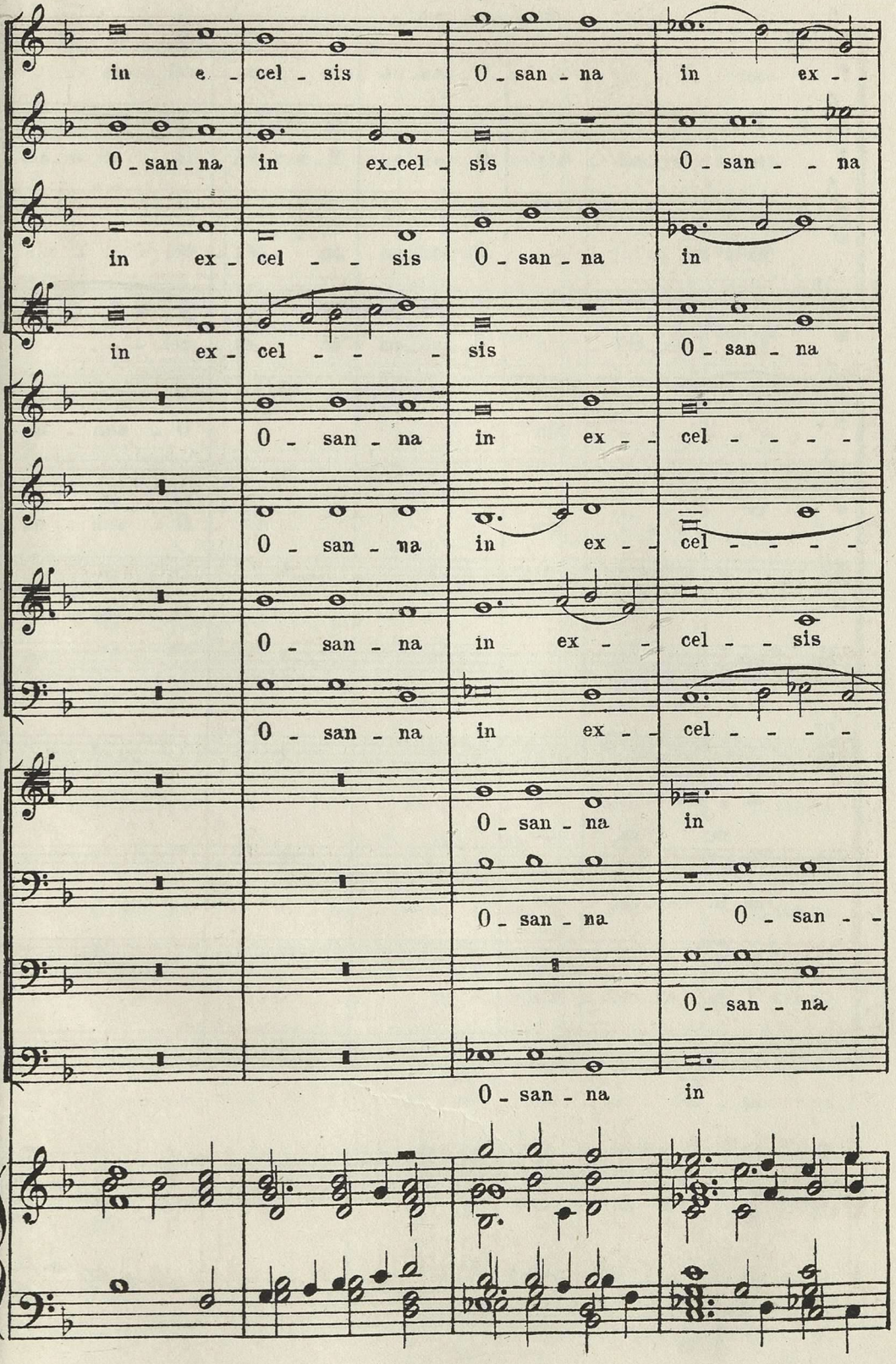
(См. стр. 89.)

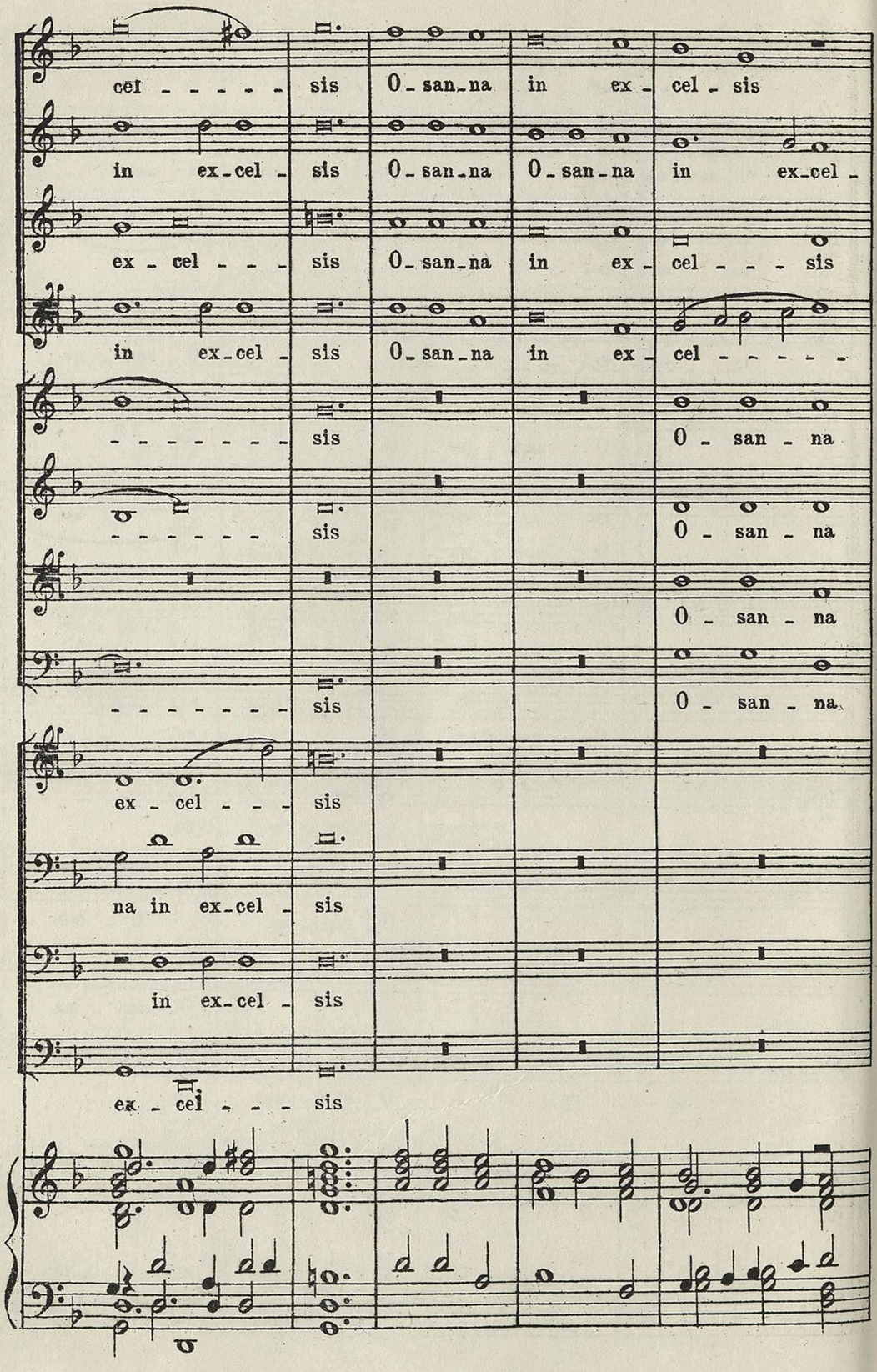


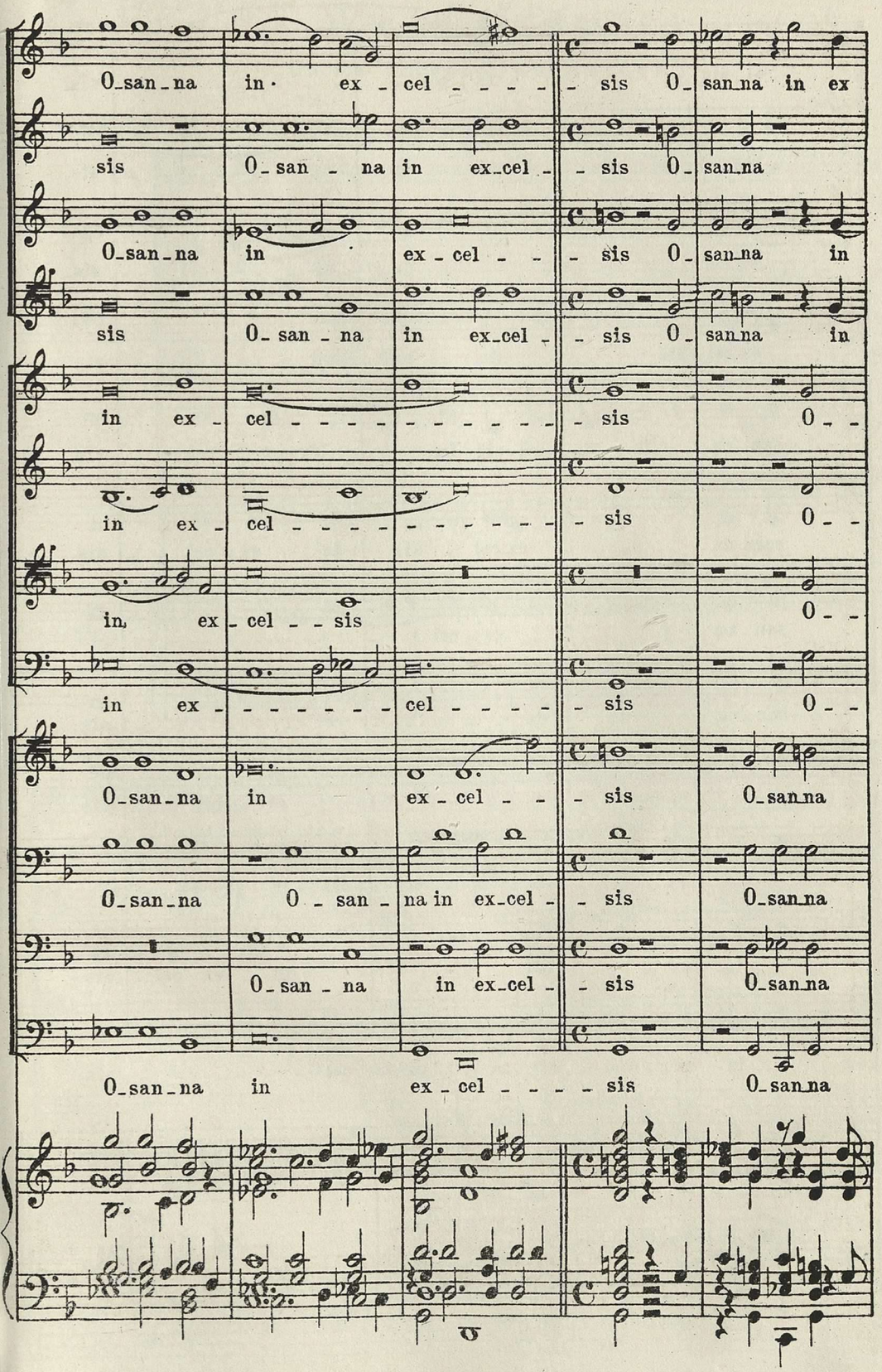

dic_tus
in no_mi_
dic_tus
in no_mi_
dic_tus
in no_mi_
dic_tus
in no_mi_
Be_ne_dic_tus qui ve _ _ _ nit
Be_ne_dic_tus qui ve _ _ _ _ _ nit
Be_ne_dic_tus qui ve _ _ _ _ _ nit
Be_ne_dic_tus qui ve _ _ _ nit
in no_mi_ne
in no_mi_ne
in no_mi_ne
in no_mi_ne

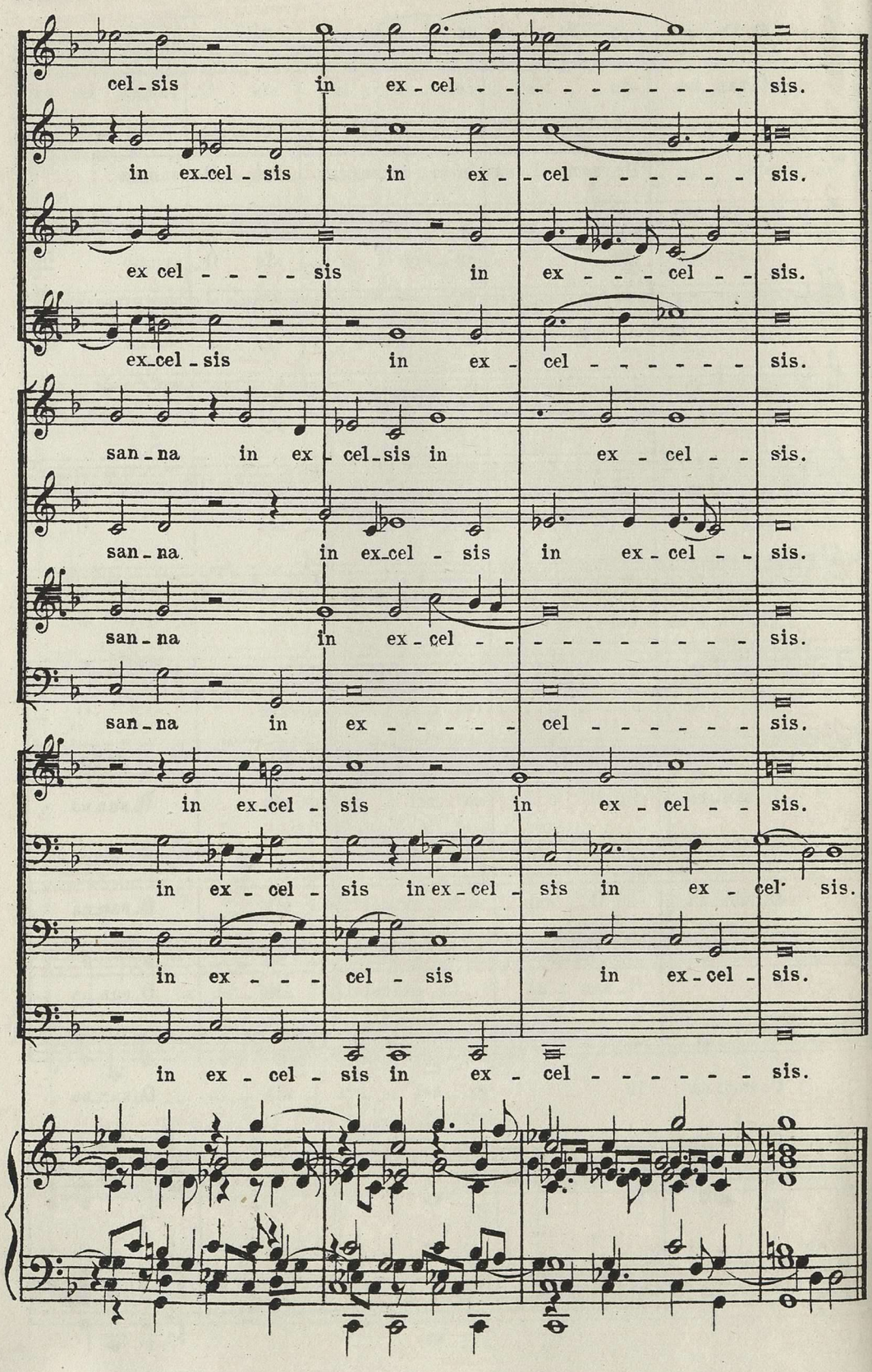

ne Do - - - - mi - ni
ne Do - - - mi - ni
ne Do - - - - mi - ni
ne Do - - - - mi - ni
in no - mi - ne Do - - -
in no - mi - ne Do - -
in no - mi - ne Do - -
in no - mi - ne Do - -
in no - mi - ne Do - - - mi - ni
in no - mi - ne Do - - - mi - ni
in no - mi - ne Do - - mi - ni
in no - mi - ne Do - mi - ni


Do - - - - - - mi - ni O-san-na
Do - - - - - - - - - mi - ni O-san-na
Do - - - - - - - - - mi - ni O-san-na
Do - - - - - - mi - ni O-san-na
mi - ni Do - - mi - ni
mi - ni Do - - - - mi - ni
- mi-ni Do - - - - - - mi - ni
mi - ni Do - - mi - - ni
Do - - - - mi - - ni
Do - - - - mi - - ni
Do - - - - mi - - ni
Do - mi - - ni


in e - cel - sis O - san - na in ex - -
O - san - na in ex - cel - sis O - san - - na
in ex - cel - - sis O - san - na in
in ex - cel - - - sis O - san - na
O - san - na in ex - - cel - - - - -
O - san - na in ex - - cel - - - - -
O - san - na in ex - - cel - - sis
O - san - na in ex - - cel - - - - -
O - san - na in
O - san - na O - san - -
O - san - na
O - san - na in


cel - - - - - sis O - san - na in ex - cel - sis
in ex - cel - sis O - san - na O - san - na in ex - cel -
ex - cel - - - sis O - san - na in ex - cel - - - sis
in ex - cel - sis O - san - na in ex - cel - - - - -
- - - - - - - sis
0 - san - na
- - - - - - - sis
0 - san - na
0 - san - na
- - - - - - - sis
0 - san - na
ex - cel - - - sis
na in ex - cel - sis
in ex - cel - sis
ex - cel - - - sis


O_san_na in ex_cel_sis O_san_na in ex
sis O_san_na in ex_cel_sis O_san_na
O_san_na in ex_cel_sis O_san_na in
sis O_san_na in ex_cel_sis O_san_na in
in ex_cel_sis 0_
in ex_cel_sis 0_
in ex_cel_sis 0_
in ex_cel_sis 0_
O_san_na in ex_cel_sis O_san_na
O_san_na O_san_na in ex_cel_sis O_san_na
O_san_na in ex_cel_sis O_san_na
O_san_na in ex_cel_sis O_san_na

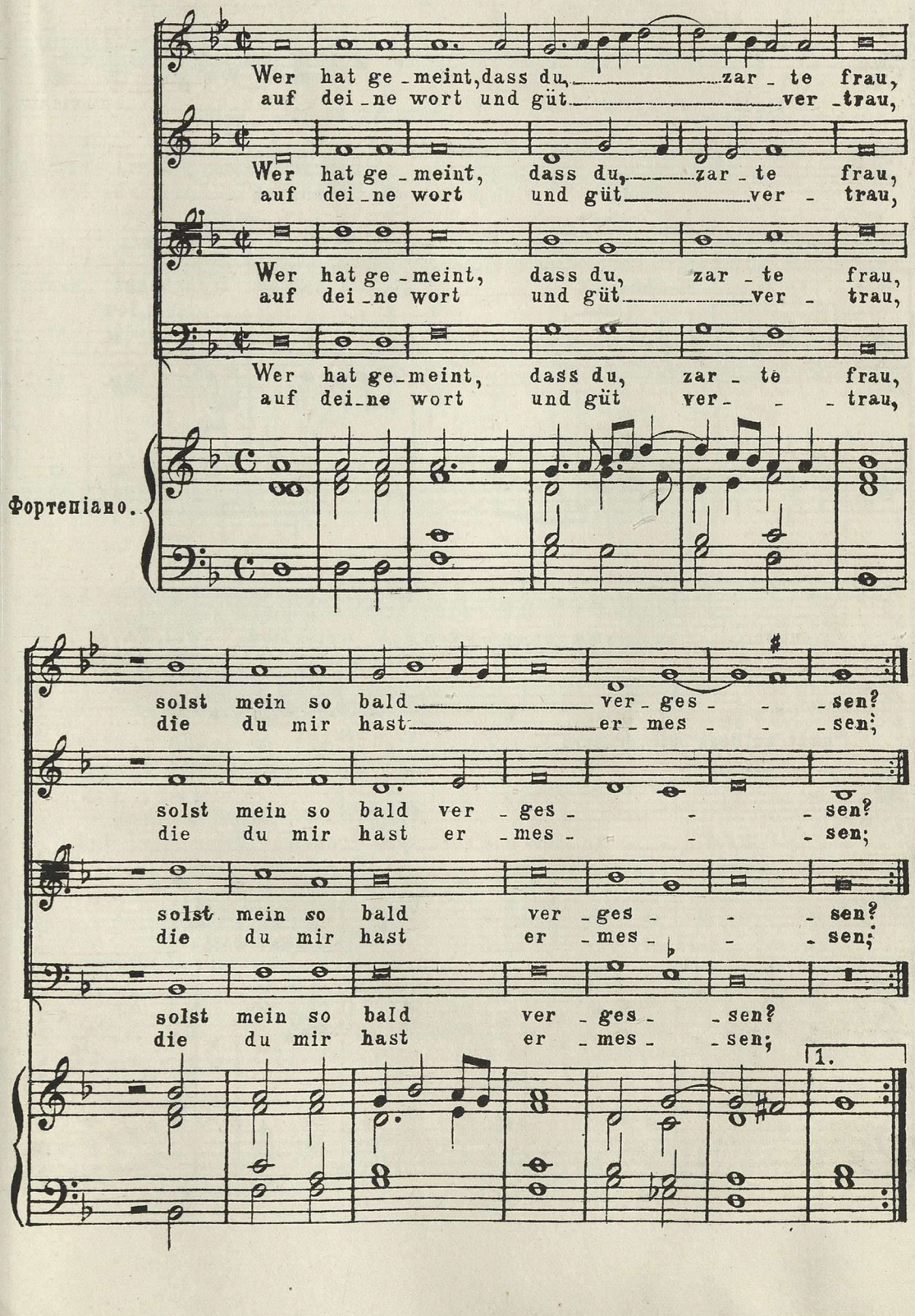

cel - sis in ex - cel - - - - - - - - - - sis.
in ex - cel - sis in ex - - cel - - - - - - sis.
ex cel - - - - sis in ex - - - - cel - - sis.
ex - cel - sis in ex - cel - - - - - - sis.
san - na in ex - cel - sis in ex - cel - - sis.
san - na in ex - cel - sis in ex - cel - - sis.
san - na in ex - cel - - - - - - - - - - sis.
san - na in ex - - - - - cel - - - - - - sis.
in ex - cel - sis in ex - cel - - sis.
in ex - cel - sis in ex - cel - sis in ex - cel sis.
in ex - - - cel - sis in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis in ex - cel - - - - - - sis.

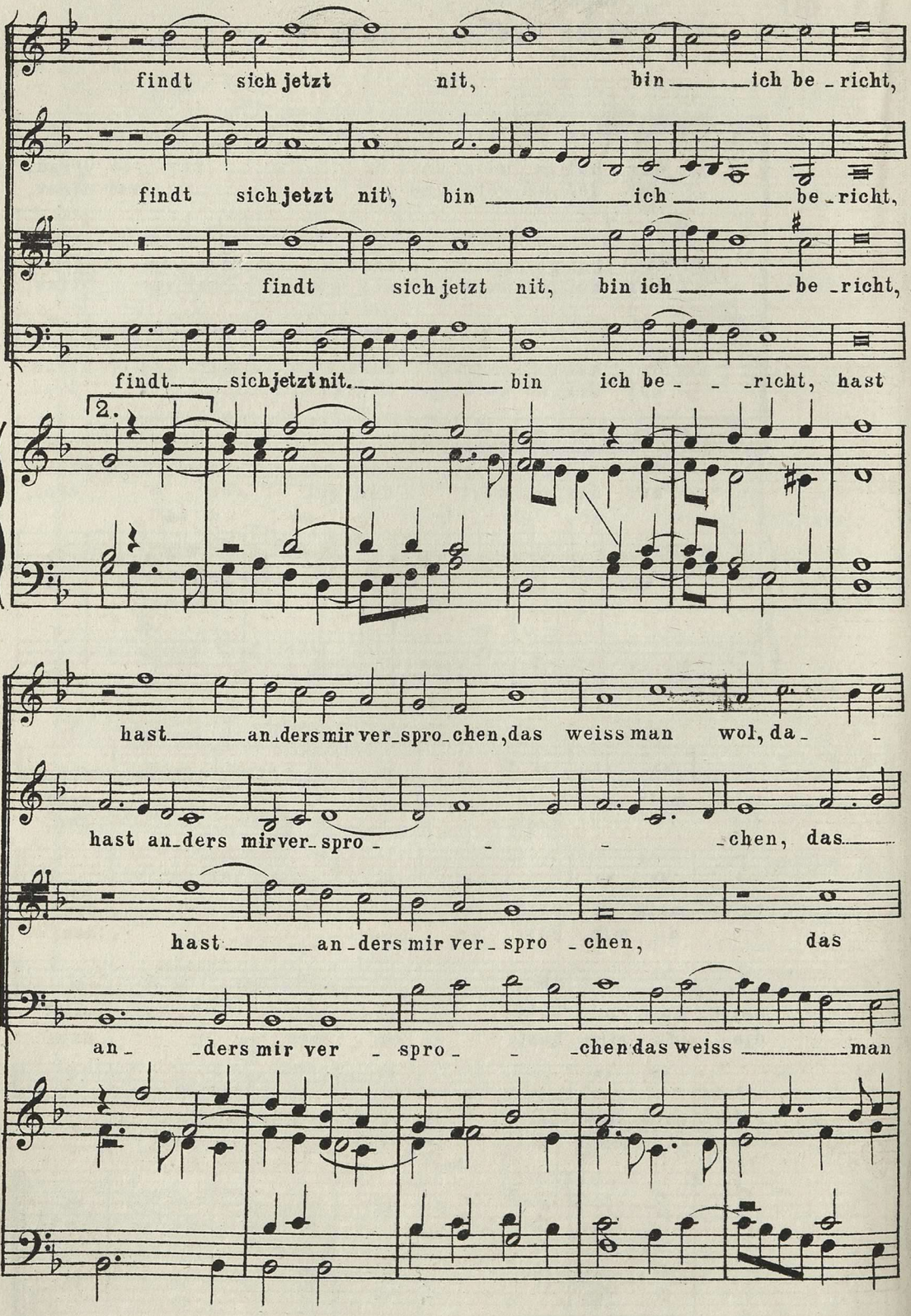
№ 60

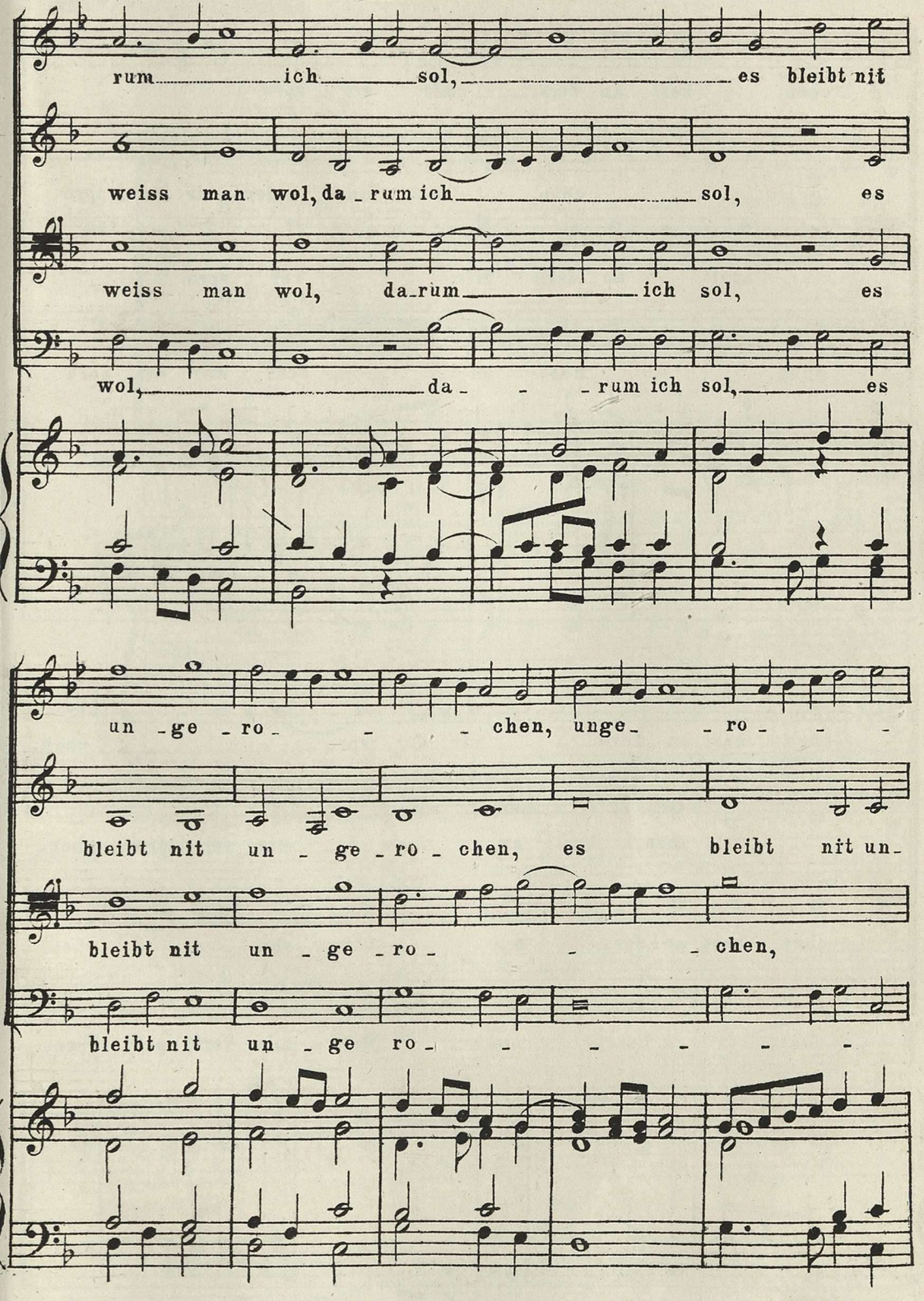
„Wer hat gemeint."

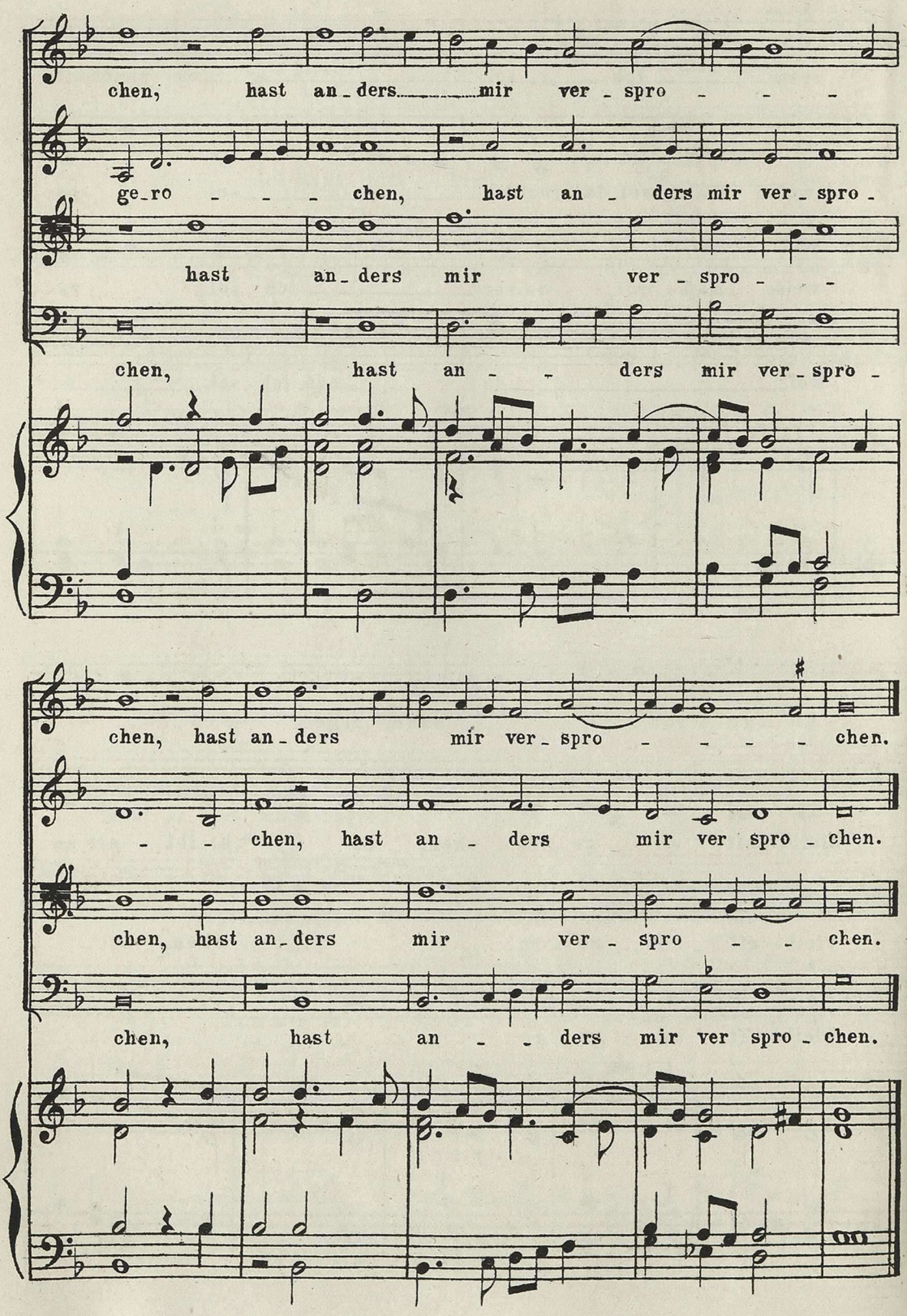
ПѢСНЯ ГЕНРИХА ФИНКА (XV в.)

(См. стр. 91.)




findt sich jetzt nit, bin ich be_richt,
findt sich jetzt nit, bin ich be_richt,
findt sich jetzt nit, bin ich be_richt,
findt sich jetzt nit. bin ich be_richt, hast
2.
hast an_ders mir ver_spro_chen, das weiss man wol, da_
hast an_ders mir ver_spro_ _ _ chen, das
hast an_ders mir ver_spro_chen, das
an_ _ders mir ver_spro_ _ chen das weiss man

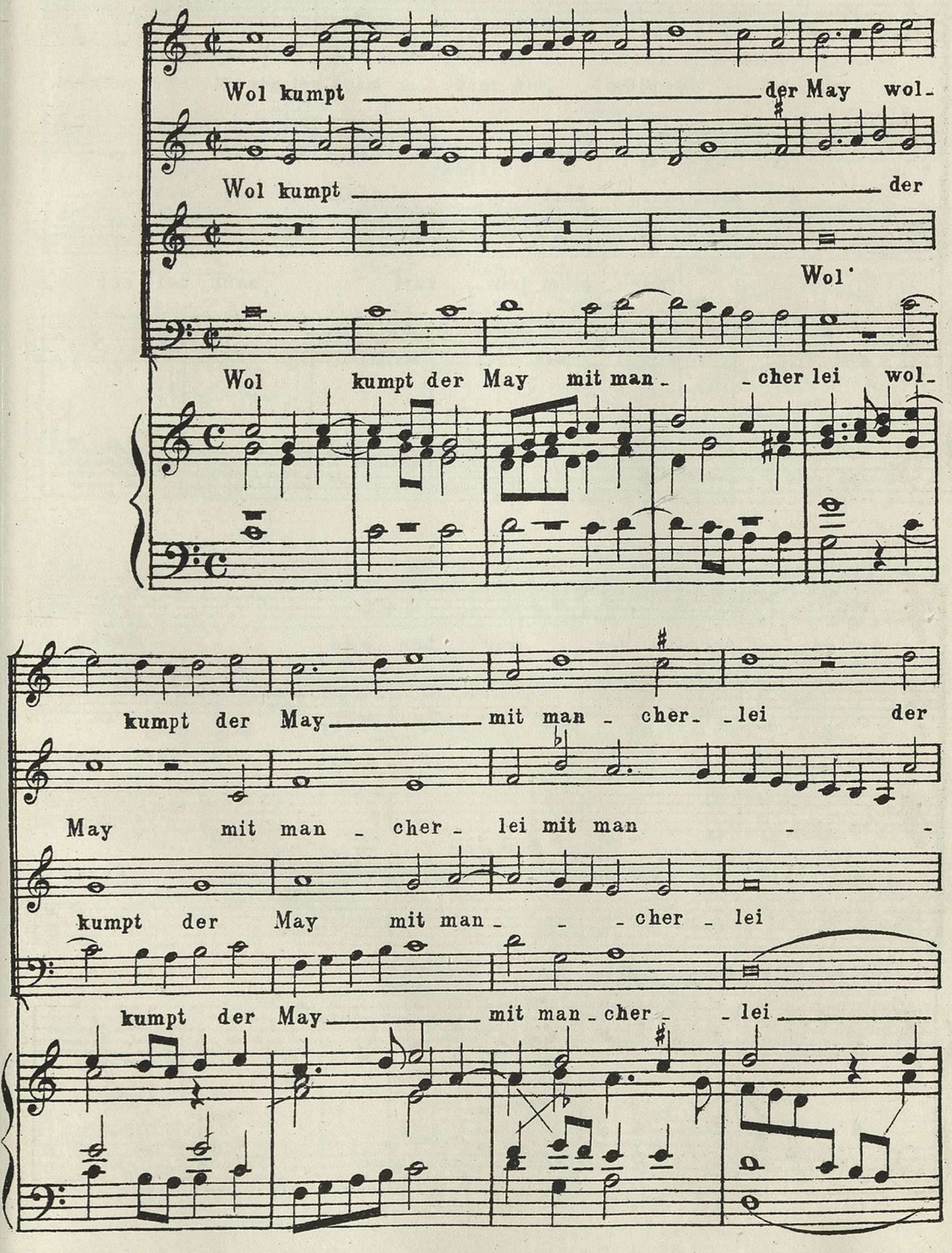

rum ich sol, es bleibt nit
weiss man wol, da rum ich sol, es
weiss man wol, da rum ich sol, es
wol, da rum ich sol, es
un ge ro chen, unge ro
bleibt nit un ge ro chen, es bleibt nit un
bleibt nit un ge ro chen,
bleibt nit un ge ro

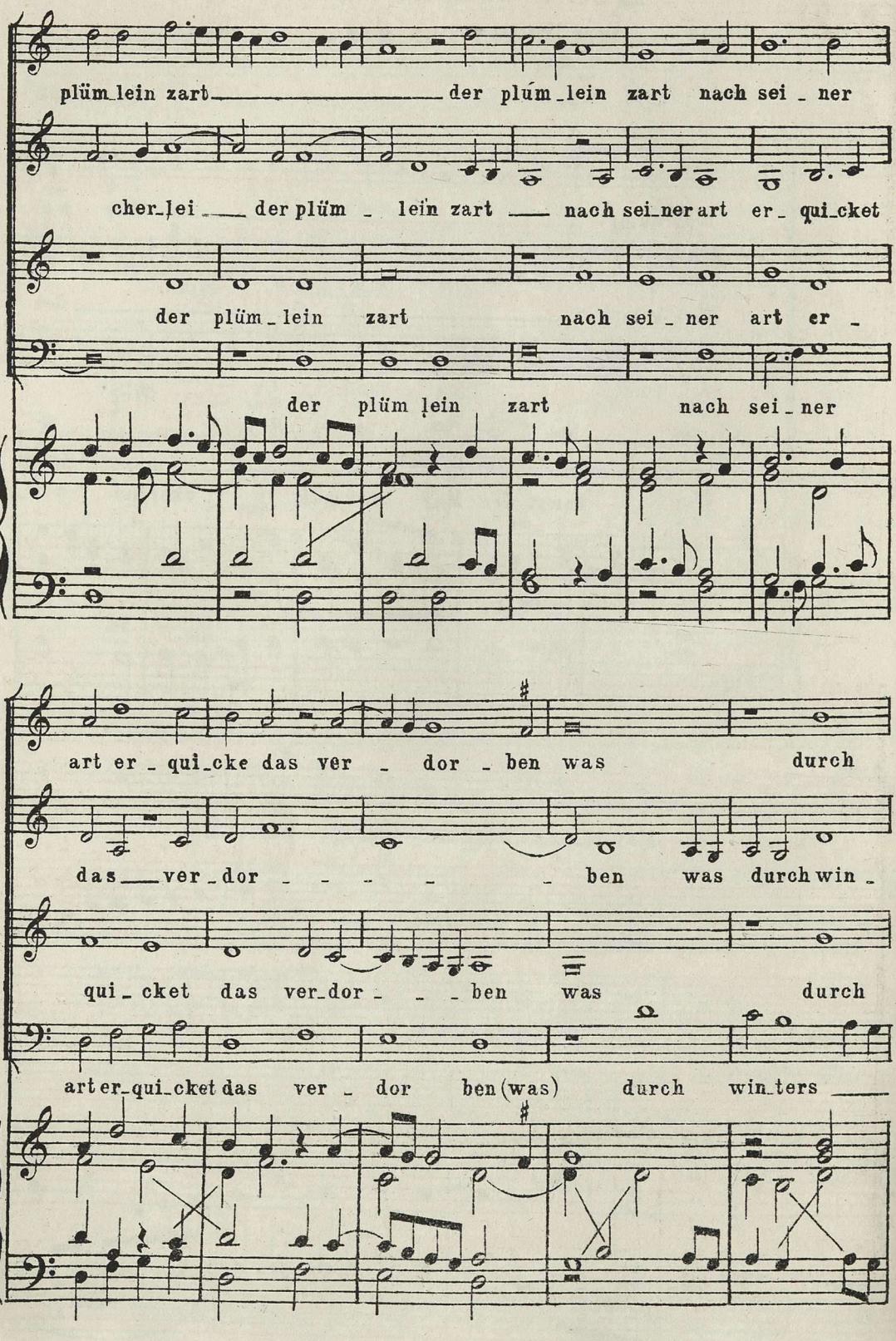

chen, hast an_ders mir ver_spro - - -
ge_ro - - - chen, hast an_ders mir ver_spro_
hast an_ders mir ver_spro - -
chen, hast an - - ders mir ver_spro_
chen, hast an_ders mir ver_spro - - - - chen.
- - chen, hast an_ders mir ver spro_chen.
chen, hast an_ders mir ver_spro - - chen.
chen, hast an - - ders mir ver spro_chen.

№ 61. Пѣсня Зенфля (XVI в.)

WOL KUMPT DER MAY

(см. стр. 92.)




plüm_lein zart der plüm_lein zart nach sei_ner
cher_lei der plüm_lein zart nach sei_ner art er_qui_cket
der plüm_lein zart nach sei_ner art er_
der plüm_lein zart nach sei_ner
art er_qui_cke das ver_dor_ben was durch
das ver_dor_ben was durch win_
qui_cket das ver_dor_ben was durch
art er_qui_cket das ver_dor ben (was) durch win_ters

win_ters - - gwalt des - - frew_et - -

ters gwalt des frew - - et sich gantz - -

win_ters - gwalt des frew_et

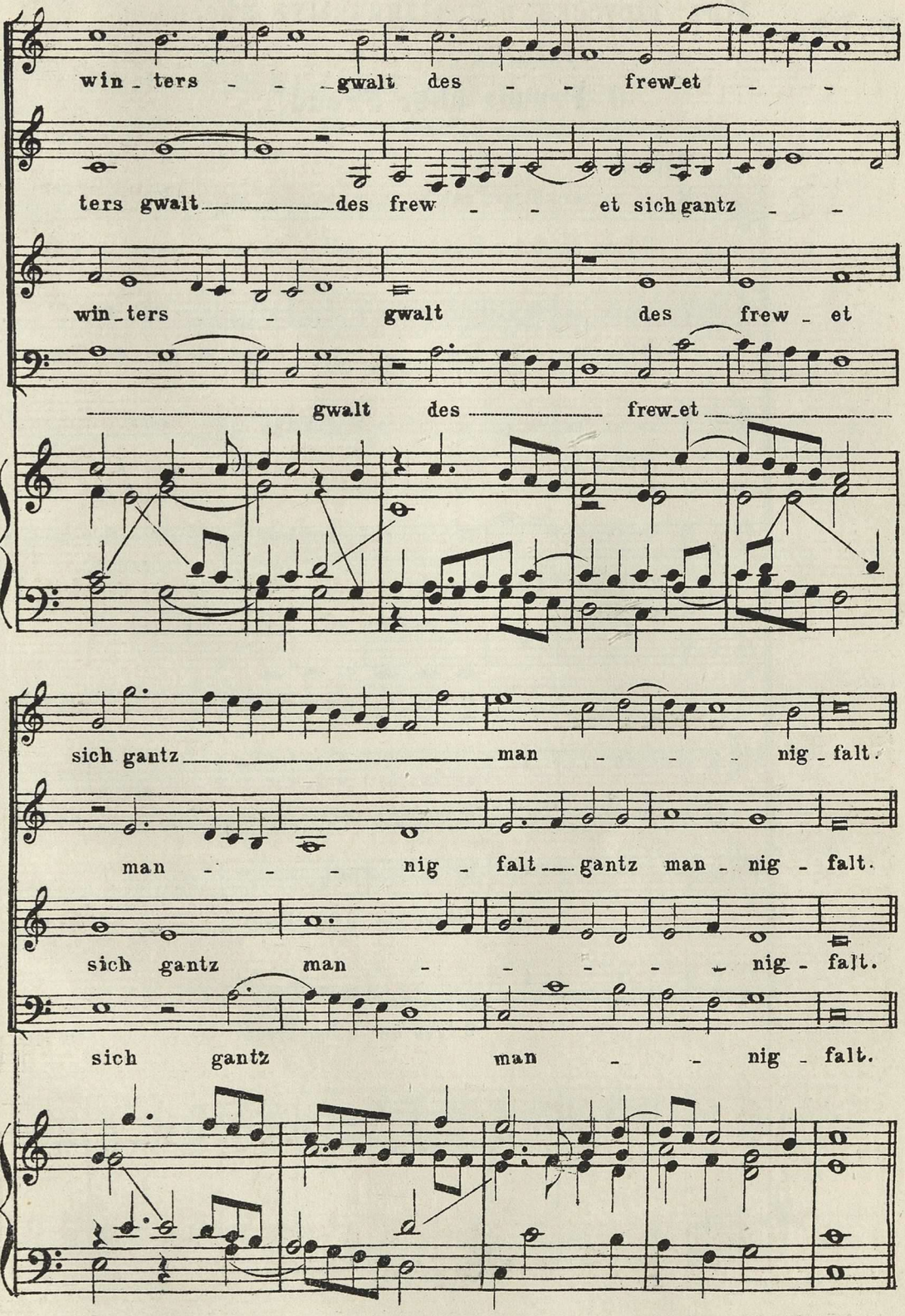
gwalt des frew_et

sich gantz man - - - nig_falt.

man - - - nig_falt gantz man_nig_falt.

sich gantz man - - - - - nig_falt.

sich gantz man - - nig_falt.

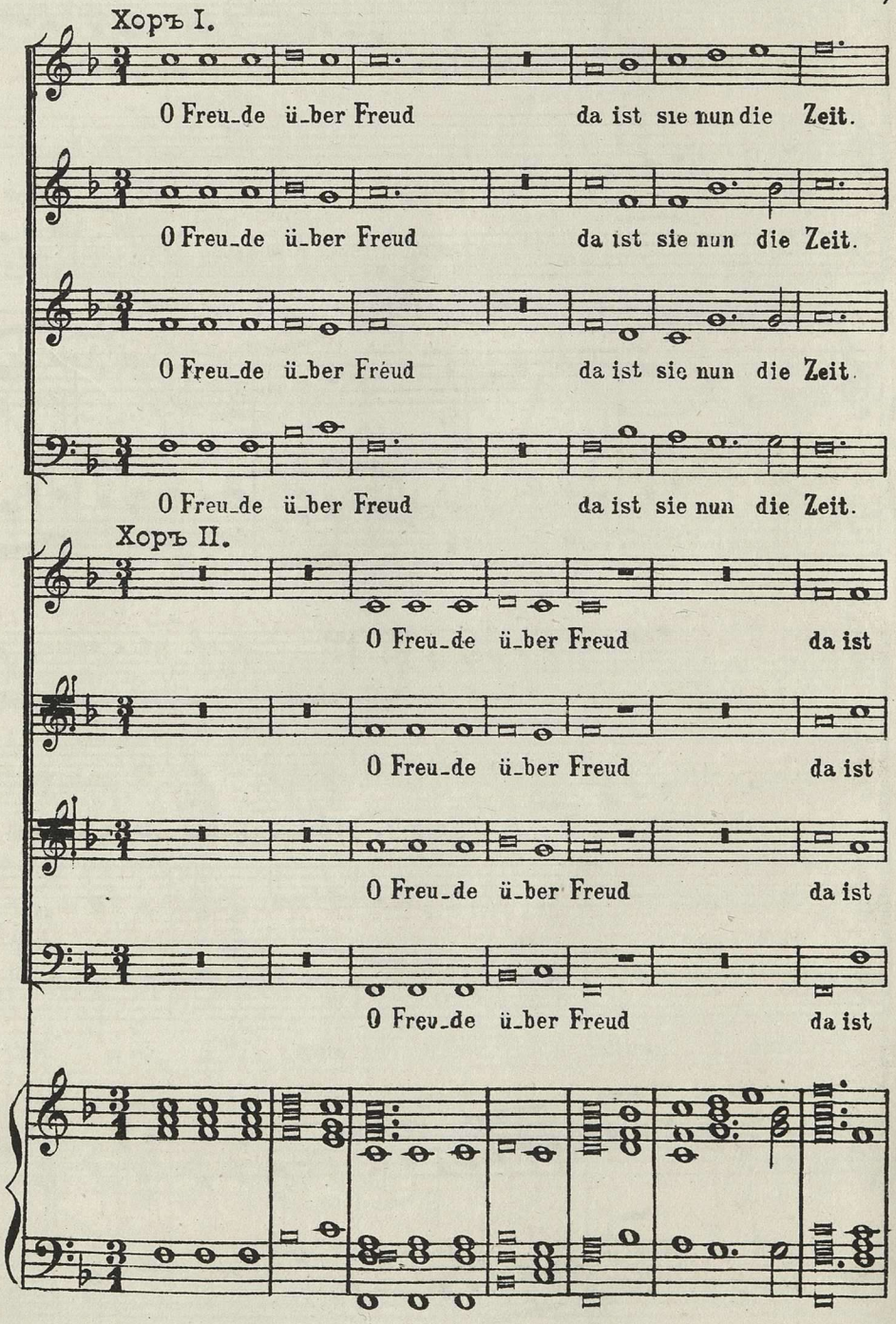


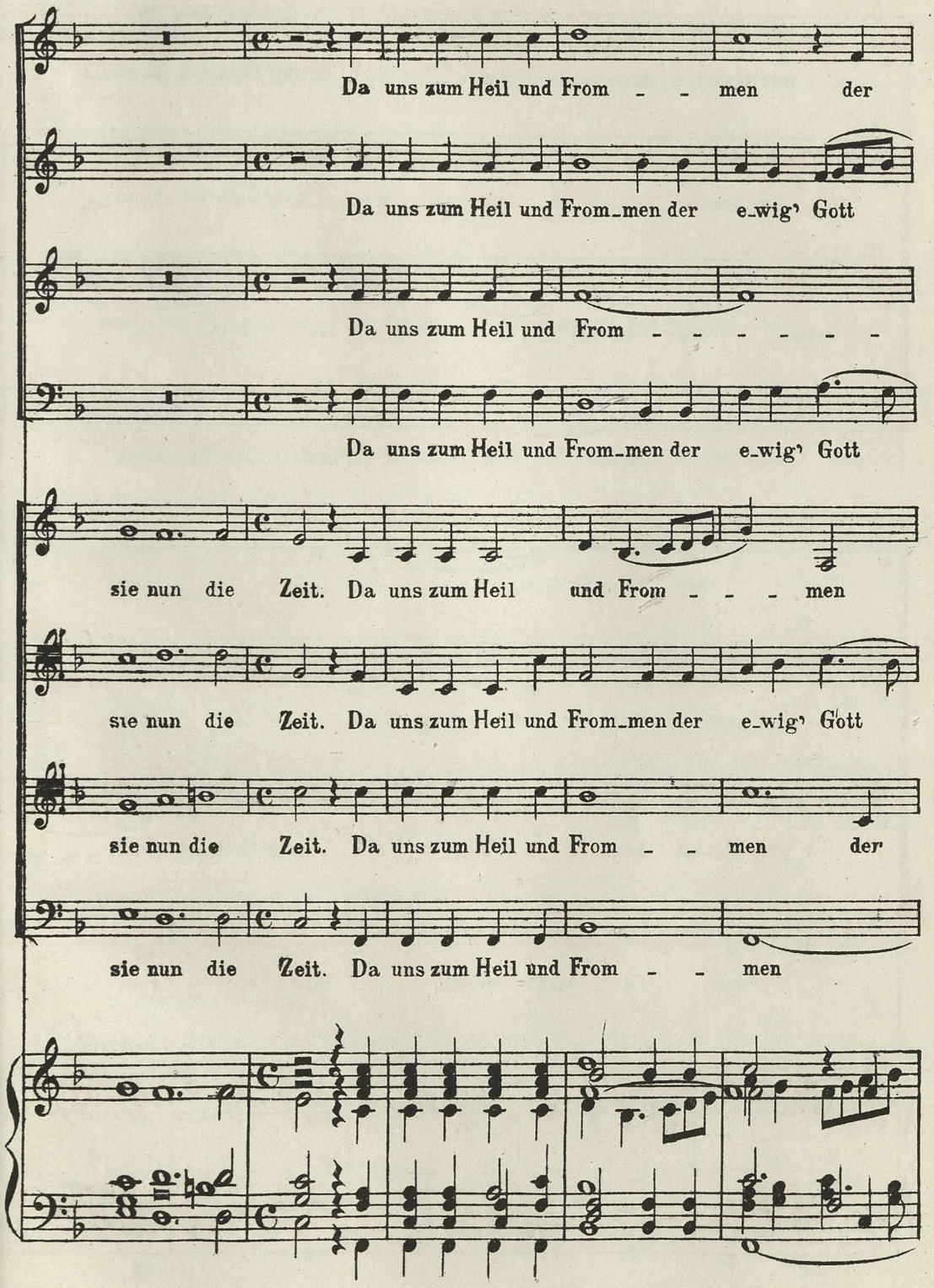
№ 62. Изъ Прусскихъ праздничныхъ пѣсенъ

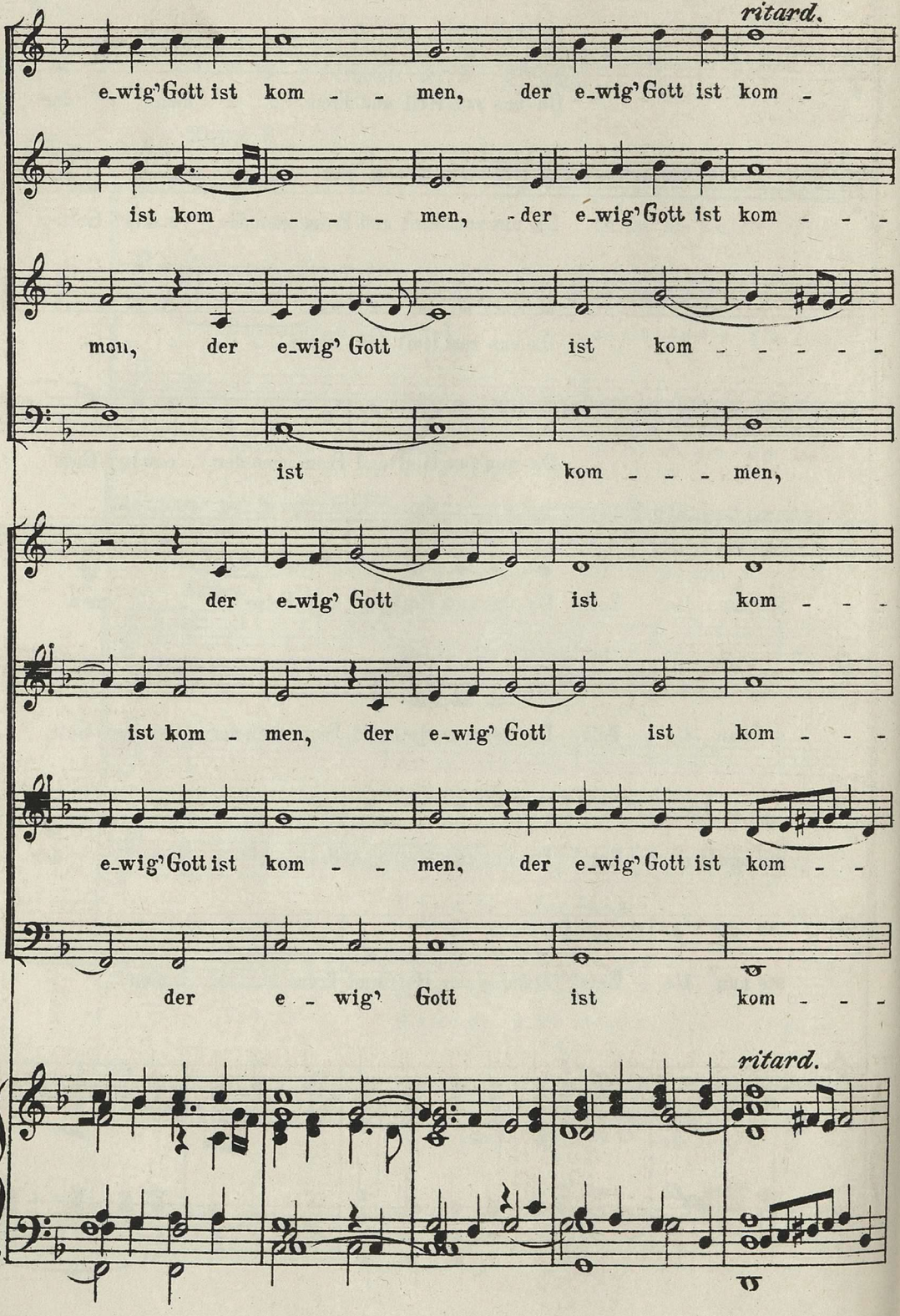
ЭККАРДА (1553-1611 г.)

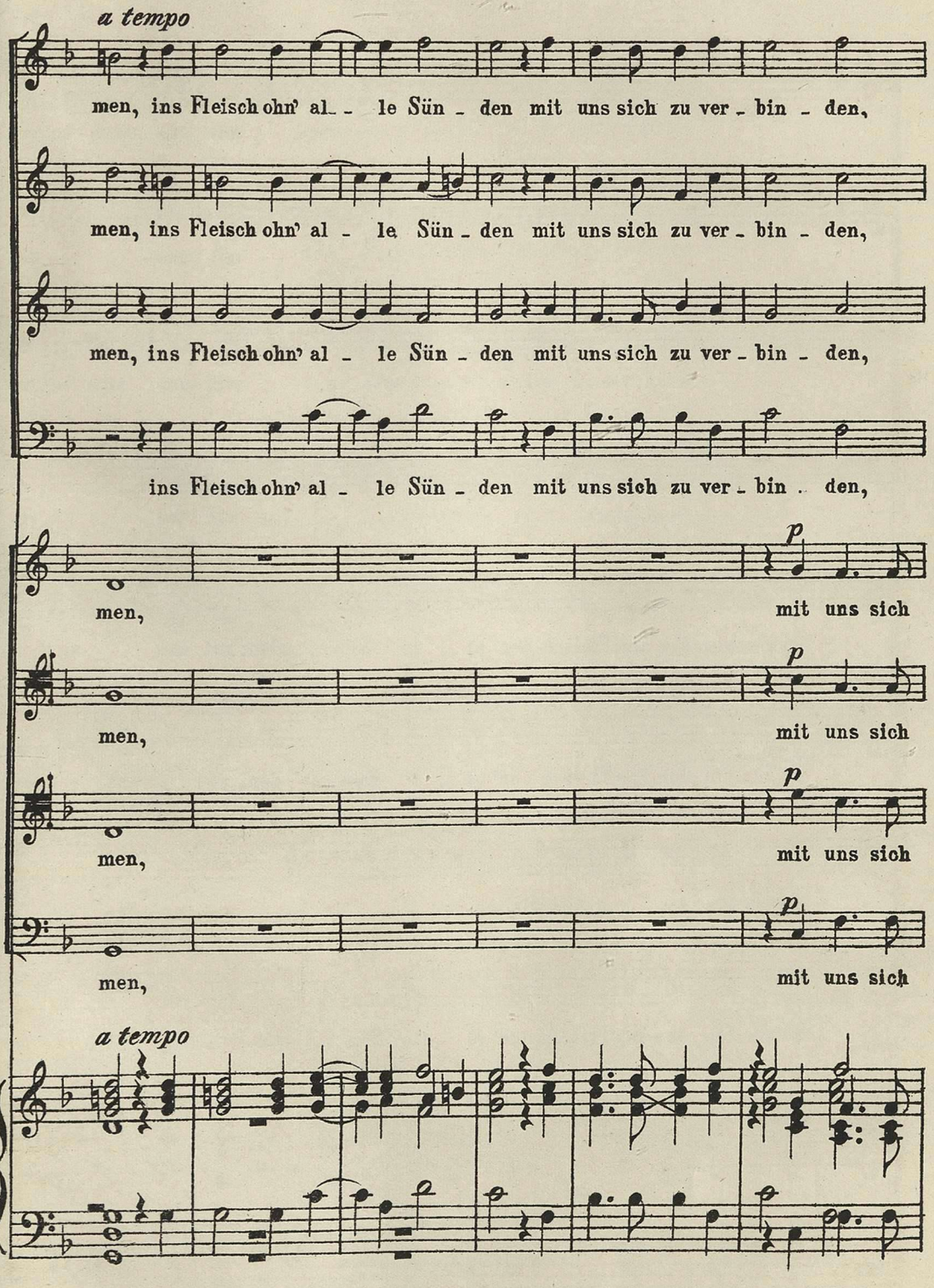
O Freude über Freud!

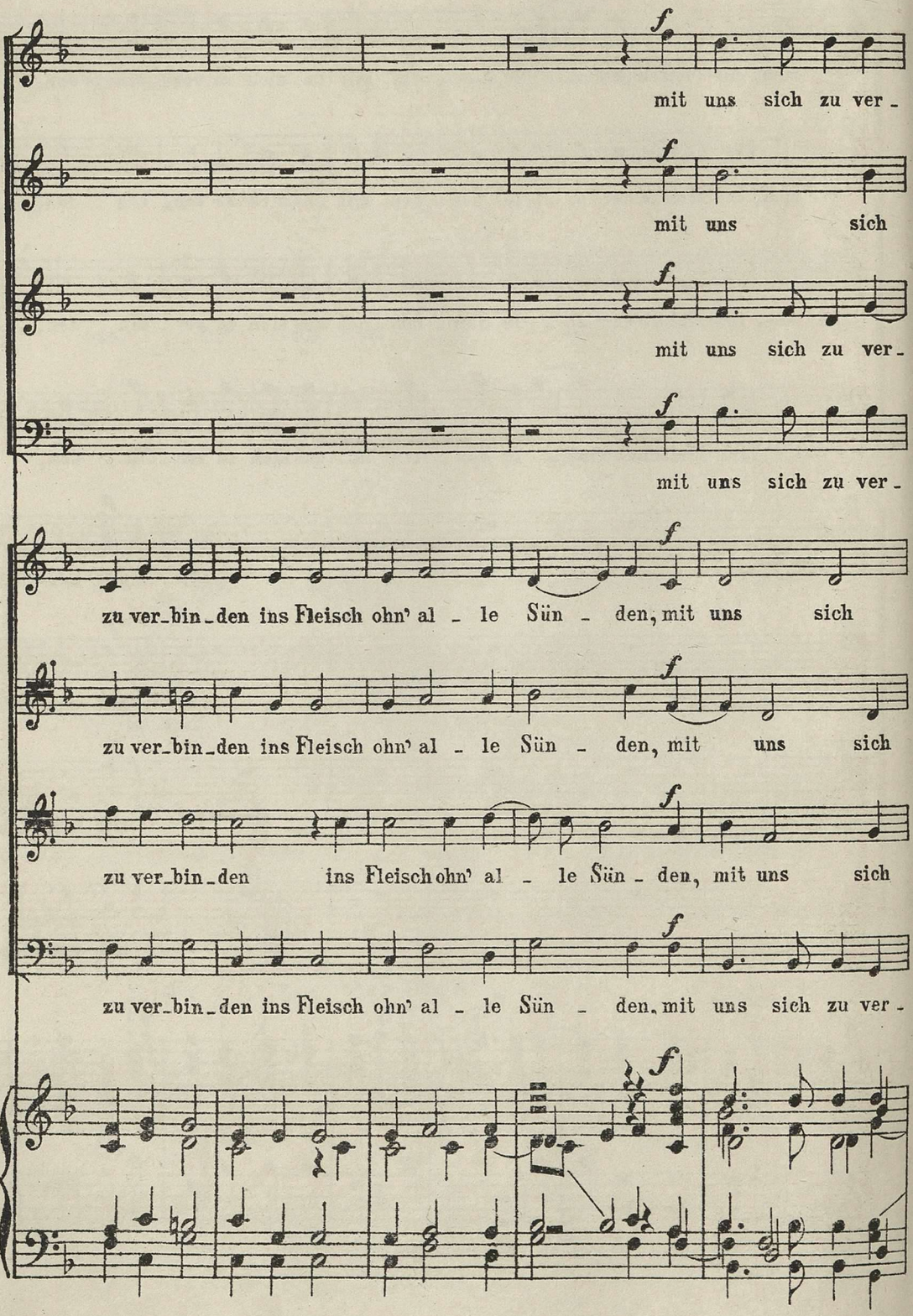
(См. ст. 92.)

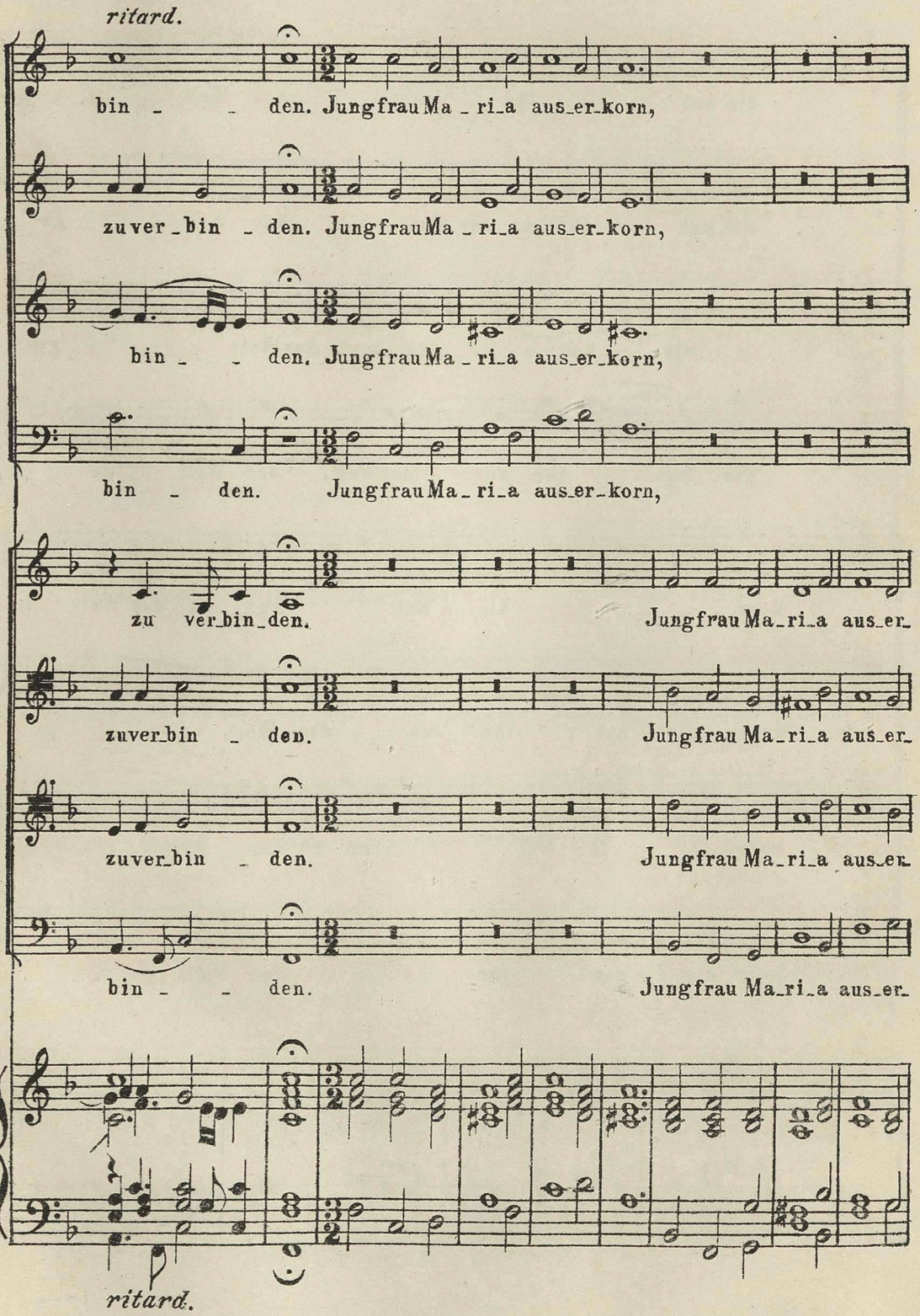


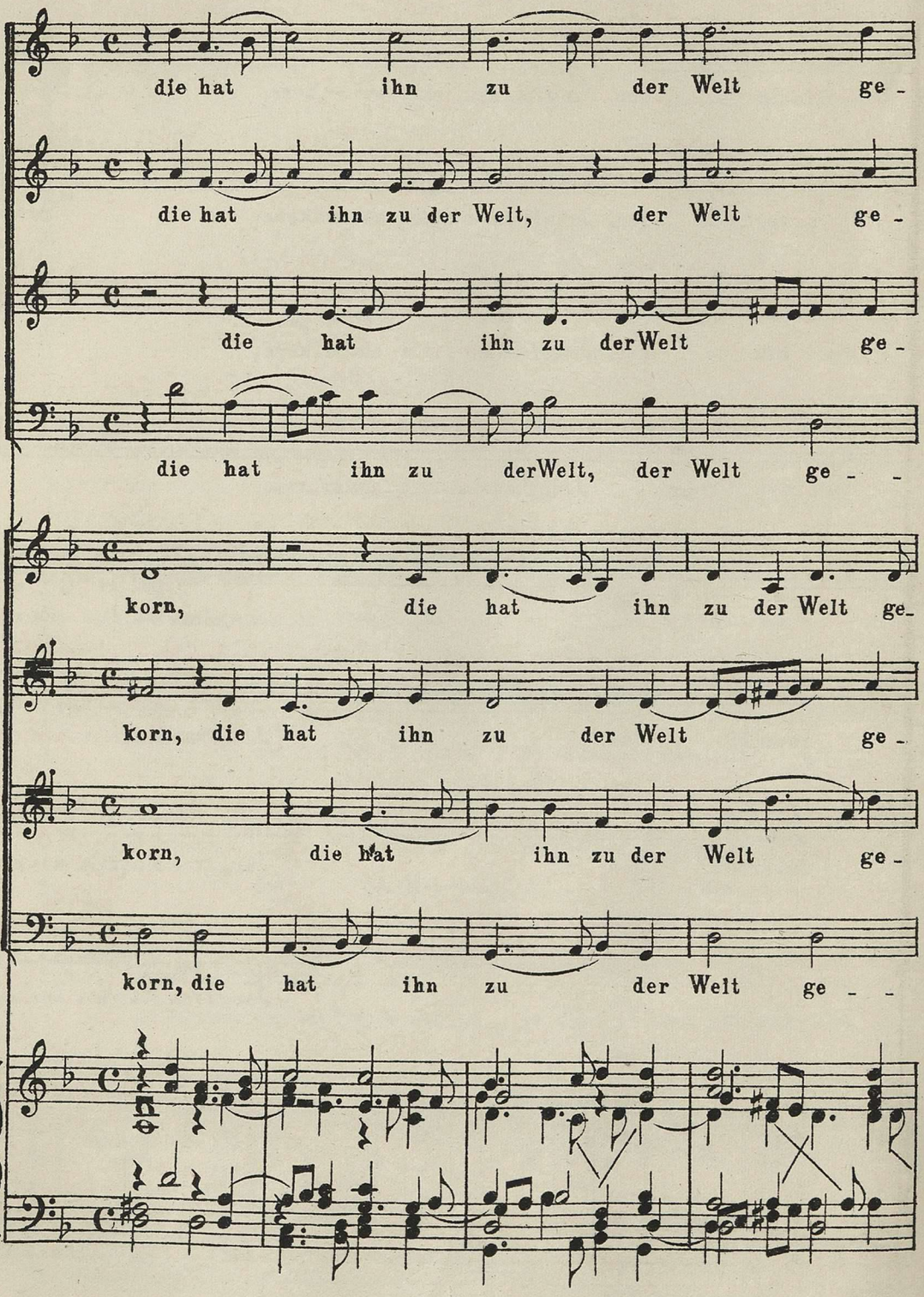

Da uns zum Heil und From – – men der
Da uns zum Heil und From_men der e_wig' Gott
Da uns zum Heil und From – – – – – –
Da uns zum Heil und From_men der e_wig' Gott
sie nun die Zeit. Da uns zum Heil und From – – – men
sie nun die Zeit. Da uns zum Heil und From_men der e_wig' Gott
sie nun die Zeit. Da uns zum Heil und From – – men der
sie nun die Zeit. Da uns zum Heil und From – – men

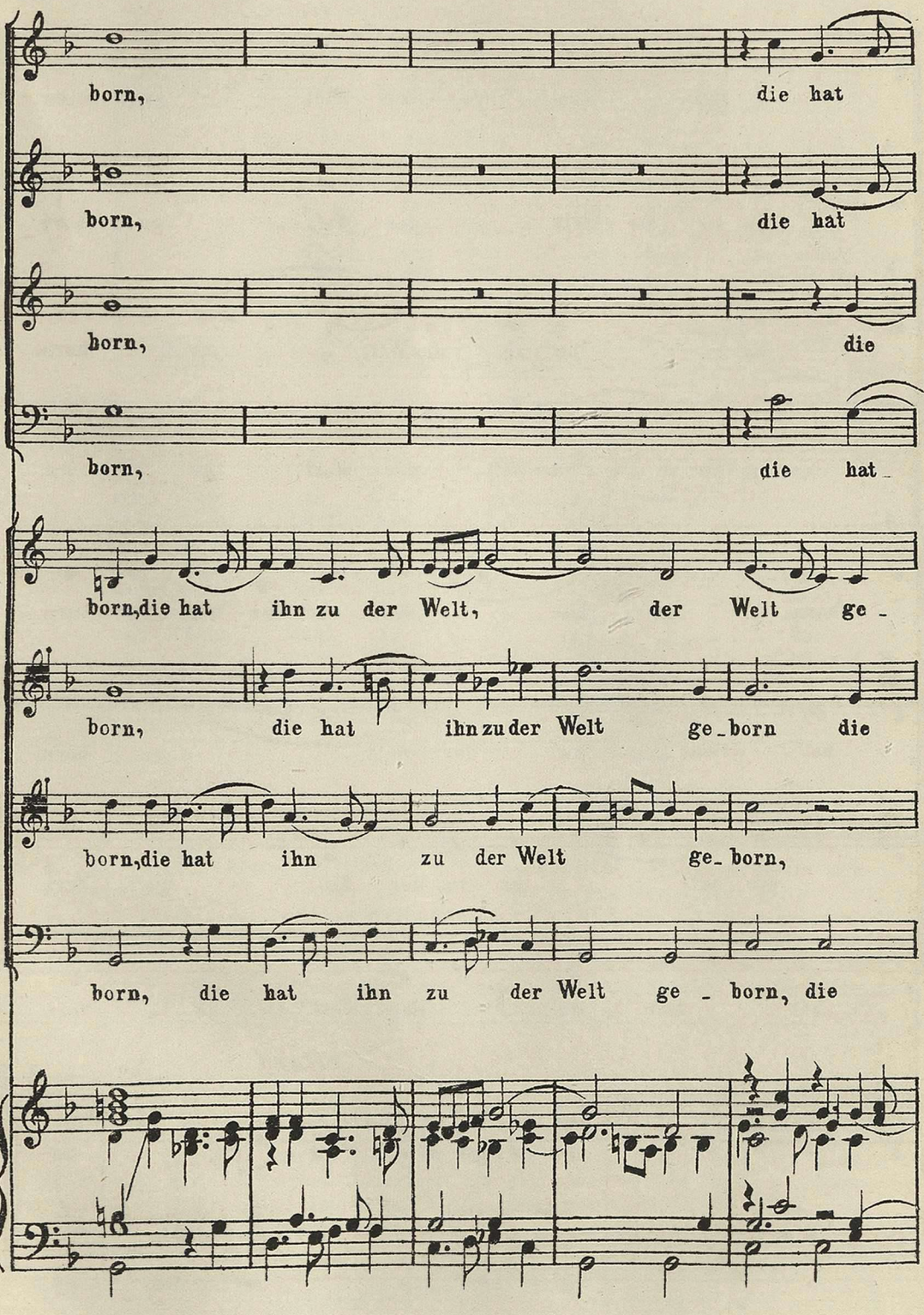

ritard.
e_wig' Gott ist kom - - men, der e_wig' Gott ist kom -
ist kom - - - - men, der e_wig' Gott ist kom - - -
mon, der e_wig' Gott ist kom - - - - -
ist kom - - - men,
der e_wig' Gott ist kom - - -
ist kom - men, der e_wig' Gott ist kom - - -
e_wig' Gott ist kom - - men, der e_wig' Gott ist kom - -
der e - wig' Gott ist kom - - -
ritard.

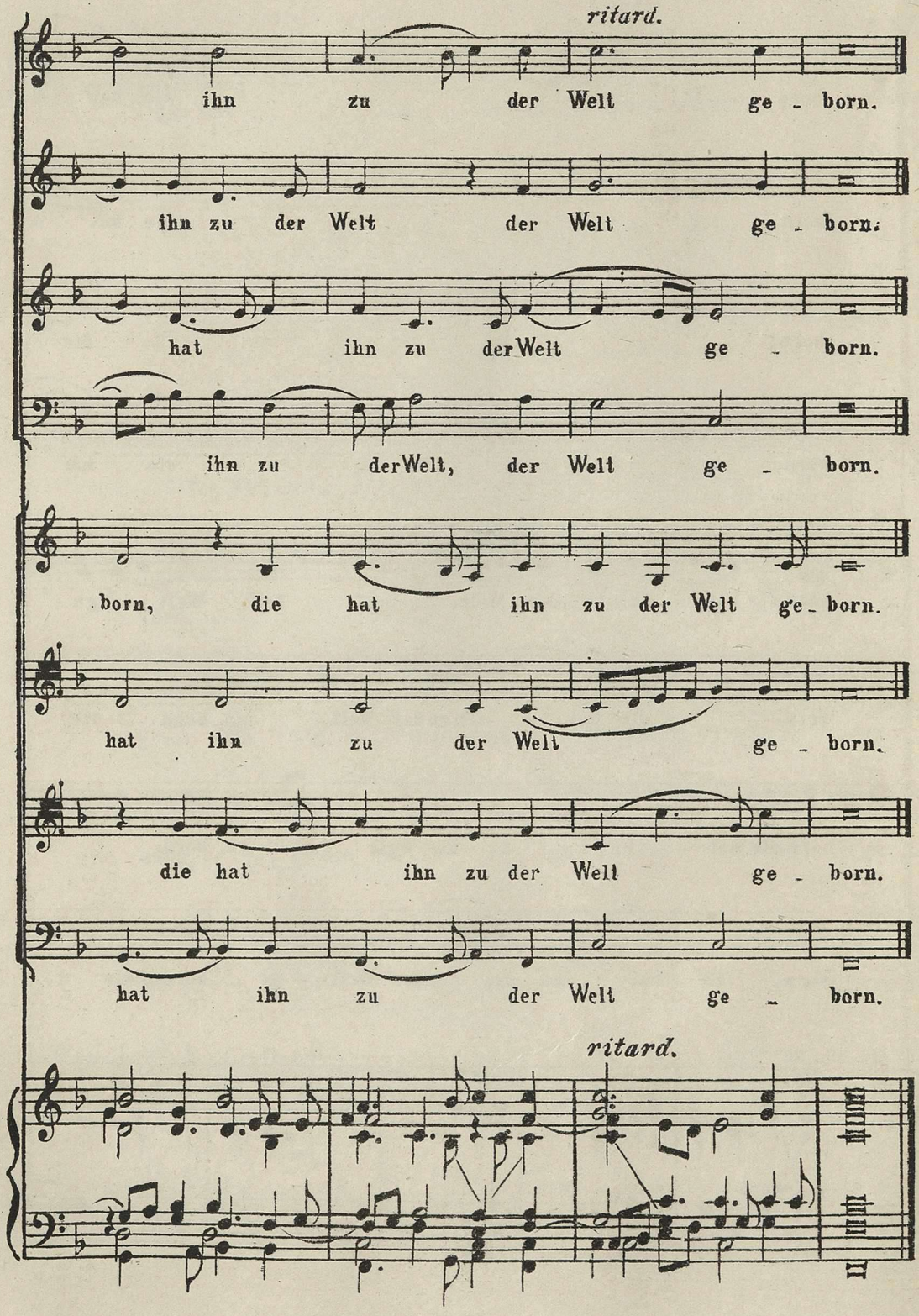

a tempo
men, ins Fleisch ohn' al - le Sün - den mit uns sich zu ver - bin - den,
men, ins Fleisch ohn' al - le Sün - den mit uns sich zu ver - bin - den,
men, ins Fleisch ohn' al - le Sün - den mit uns sich zu ver - bin - den,
ins Fleisch ohn' al - le Sün - den mit uns sich zu ver - bin - den,
men, p mit uns sich
men, p mit uns sich
men, p mit uns sich
men, p mit uns sich
a tempo


mit uns sich zu ver-
mit uns sich
mit uns sich zu ver-
mit uns sich zu ver-
zu ver-bin-den ins Fleisch ohn' al - le Sün - den, mit uns sich
zu ver-bin-den ins Fleisch ohn' al - le Sün - den, mit uns sich
zu ver-bin-den ins Fleisch ohn' al - le Sün - den, mit uns sich
zu ver-bin-den ins Fleisch ohn' al - le Sün - den, mit uns sich zu ver-


ritard.
bin _ _ den. Jungfrau Ma _ ri_a aus_er_korn,
zuver_bin _ den. Jungfrau Ma _ ri_a aus_er_korn,
bin _ _ den. Jungfrau Ma _ ri_a aus_er_korn,
bin _ den. Jungfrau Ma _ ri_a aus_er_korn,
zu ver_bin_den. Jungfrau Ma_ri_a aus_er_
zuver_bin _ den. Jungfrau Ma_ri_a aus_er_
zuver_bin _ den. Jungfrau Ma_ri_a aus_er_
bin _ _ den. Jungfrau Ma_ri_a aus_er_
ritard.


die hat ihn zu der Welt ge -
die hat ihn zu der Welt, der Welt ge -
die hat ihn zu der Welt ge -
die hat ihn zu der Welt, der Welt ge - -
korn, die hat ihn zu der Welt ge -
korn, die hat ihn zu der Welt ge -
korn, die hat ihn zu der Welt ge -
korn, die hat ihn zu der Welt ge - -

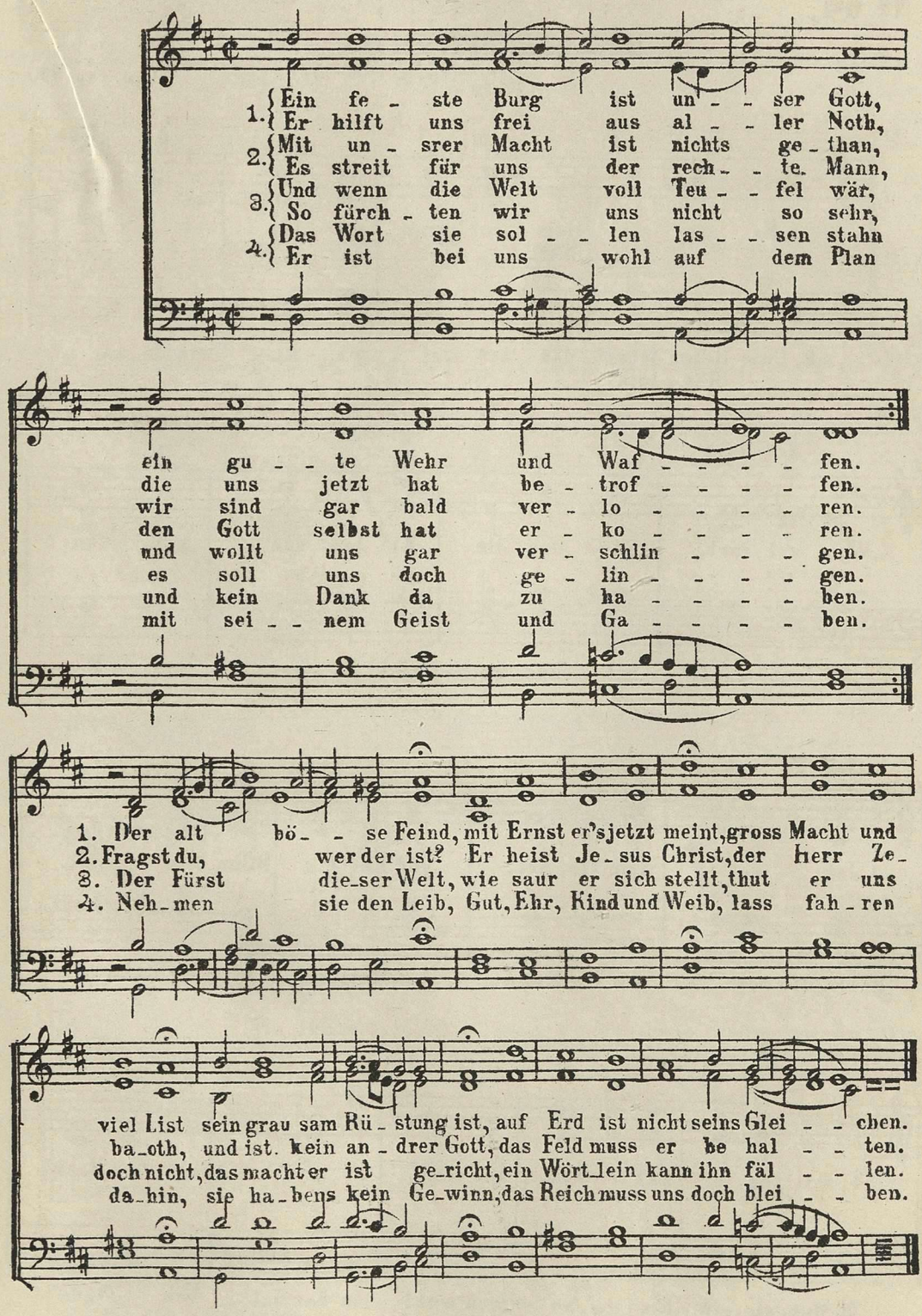

born, die hat
born, die hat
born, die
born, die hat
born, die hat ihn zu der Welt, der Welt ge-
born, die hat ihn zu der Welt ge-born die
born, die hat ihn zu der Welt ge-born,
born, die hat ihn zu der Welt ge-born, die


ritard.
ihn zu der Welt ge - born.
ihn zu der Welt der Welt ge - born.
hat ihn zu der Welt ge - born.
ihn zu der Welt, der Welt ge - born.
born, die hat ihn zu der Welt ge - born.
hat ihn zu der Welt ge - born.
die hat ihn zu der Welt ge - born.
hat ihn zu der Welt ge - born.
ritard.

№ 63. Хоралъ Хасслера (1564-1612 г.)

EIN FESTE BURG.

(См. стр. 93.)

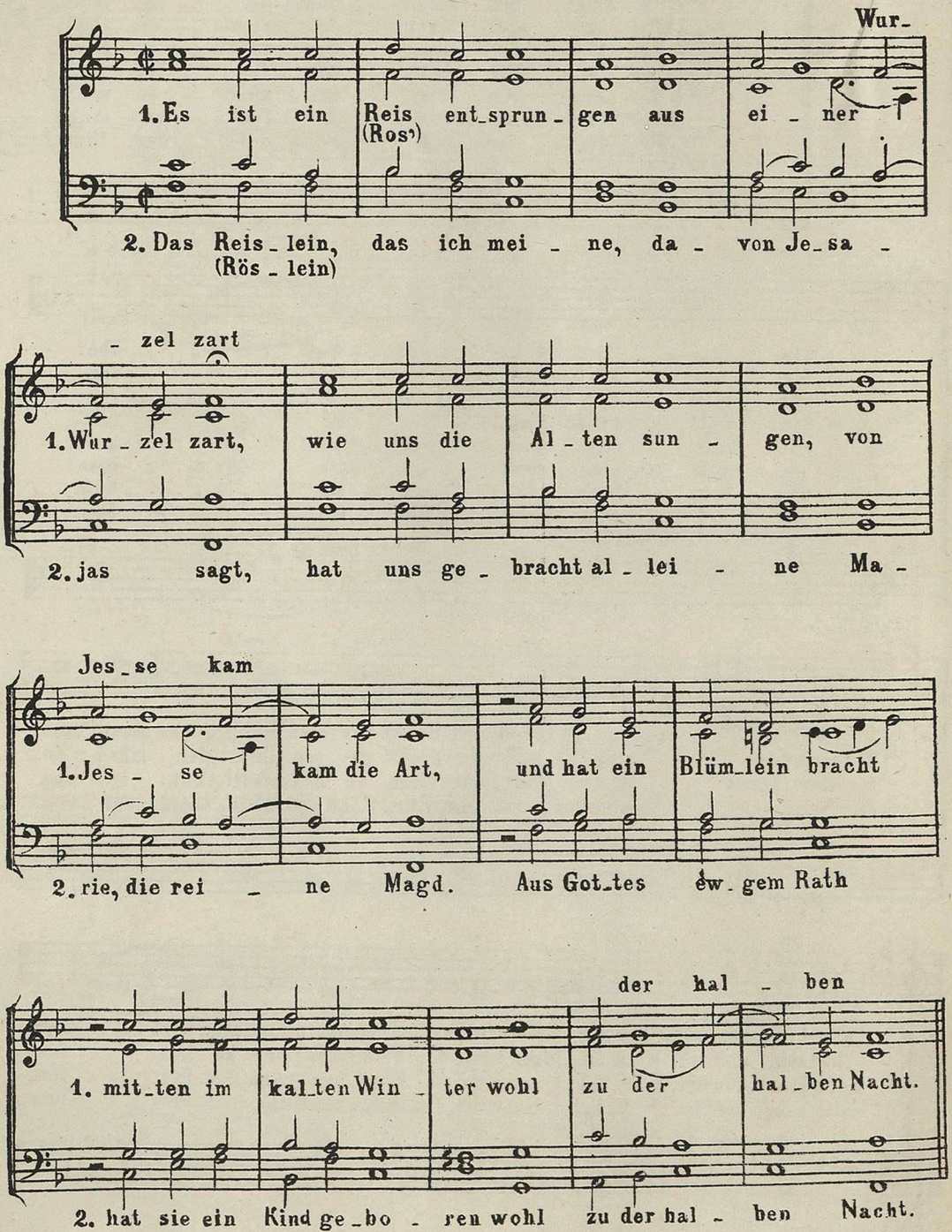


№ 64. Es ist ein Ros' entsprungen

МИХАИЛА ПРЕТОРІУСА.

(1609 г.)

(См. стр. 93.)



№ 65.

Canzone nell'opera: „EURIDICE"

di JACOPO PERI.

Канцона изъ оперы „ЭВРИДИКА"

Я. ПЕРИ (1600 г.)

(См. стр. 97.)

Andante sostenuto.

I.

ОРФЕЙ. Gio_i_te al can_to mio, sel_ve fron do_se, Gio_
Tres_sail_lea mes ac_cords, Bois so_li_tai_re! Et

БАСЪ.

Фортепіано.

Var.

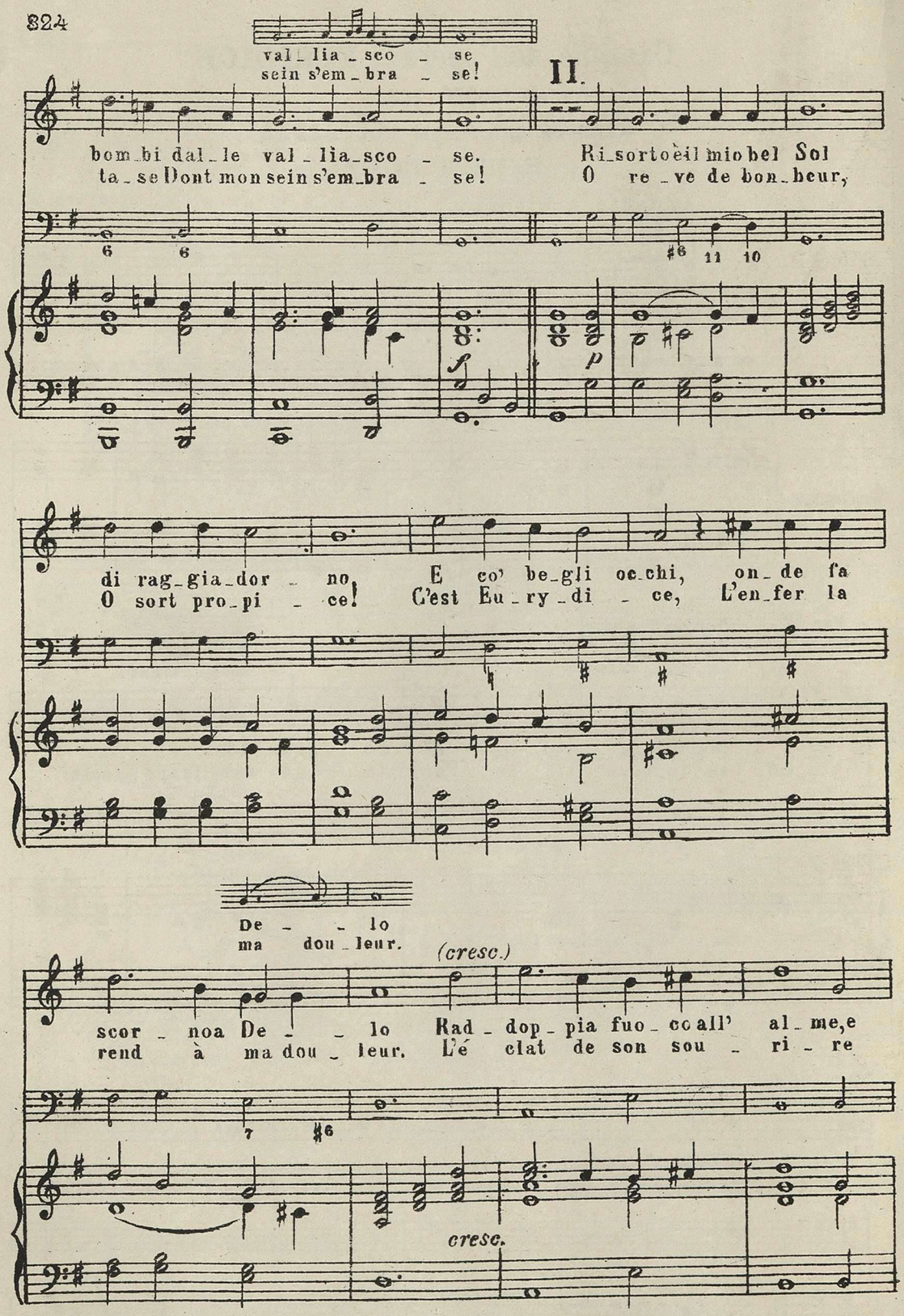
i_te a_ma_ti
toi, na_tu_re en_

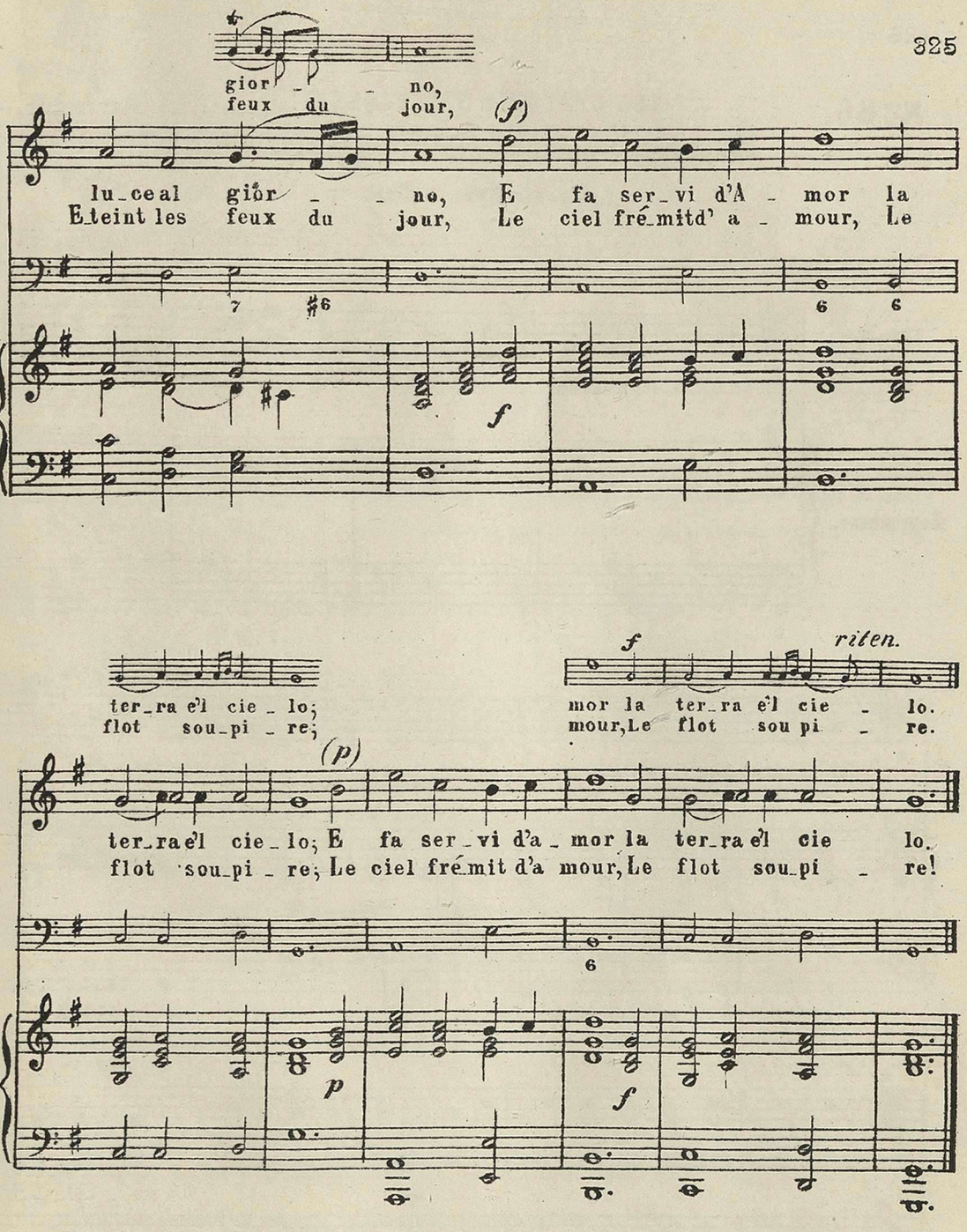
tor_
mes_ trans_

i_te a_ma_ti col_li, e d'o_gn'in_tor_no
toi, na_tu_re en_tie_re, Par_ta_ge mes trans_ports!

(f) (pp)

E_co rim_bom_bi dal_le val_lia_sco_se, E_co rim_
Chan_te l'ex_ta_se Dont mon sein s'em_bra_se! Chan_te, l'ex_


val_lia_sco_se
sein s'em_bra_se!
II.
bom_bi dal_le val_lia_sco_se.
ta_se Dont mon sein s'em_bra_se!
Ri_sorto è il mio bel Sol
O re_ve de bon_heur,
di rag_gia_dor_no
O sort pro_pi_ce!
E co' be_gli oc_chi, on_de fa
C'est Eu_ry_di_ce, L'en_fer la
De_lo
ma dou_leur.
(cresc.)
scor_noa De_lo
rend à ma dou_leur.
Rad_dop_pia fuo_co all' al_me,e
L'é clat de son sou_ri_re
cresc.

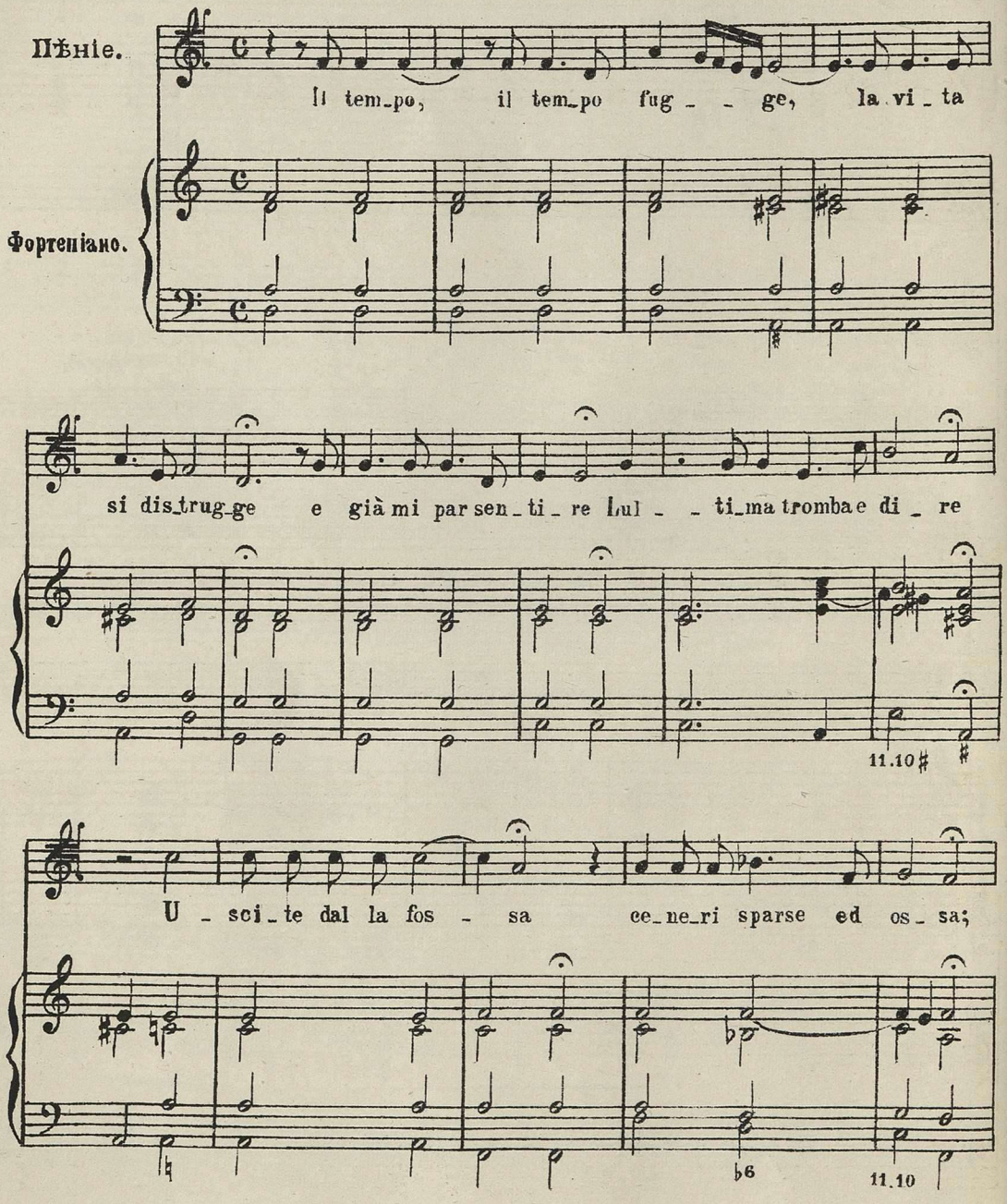

gior _ _ no,
feux du jour,
(f)
lu_ce al gior _ _ no, E fa ser_vi d'A _ mor la
E_teint les feux du jour, Le ciel frê_mitd' a _ mour, Le
7 #6
6 6
f
ter_ra e'l cie _ lo;
flot sou_pi _ re;
f
riten.
mor la ter_ra e'l cie _ lo.
mour, Le flot sou pi _ re.
(p)
ter_ra e'l cie _ lo; E fa ser _ vi d'a _ mor la ter_ra e'l cie lo.
flot sou_pi _ re; Le ciel frémit d'a mour, Le flot sou_pi _ re!
6
p
f

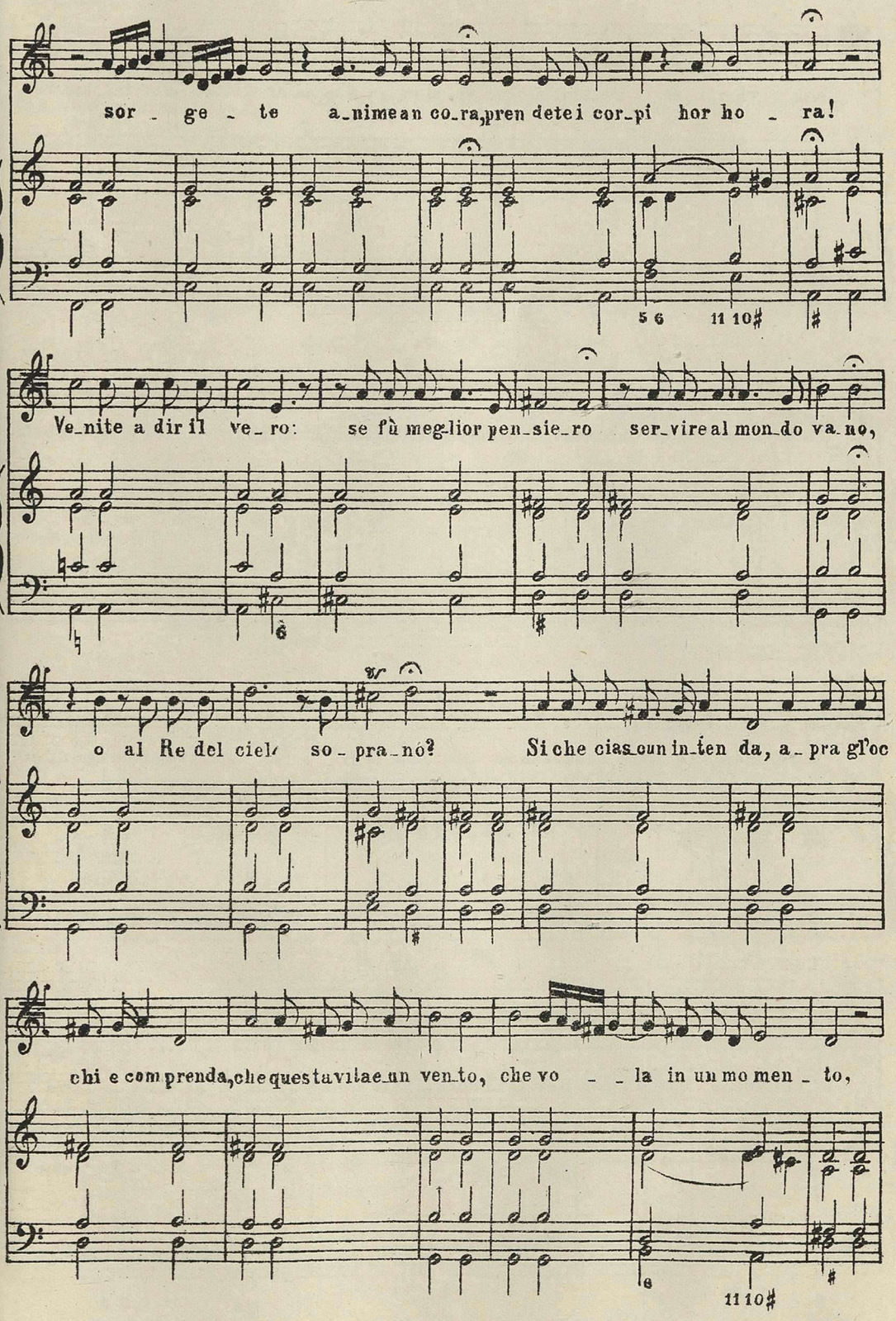
№ 66. ИЗЪ ОРАТОРІИ Э. КАВАЛЬЕРЕ:

Rappresentazione di anima e di corpo".

(„Прения Души и Тѣла")

(см. стр. 97.)



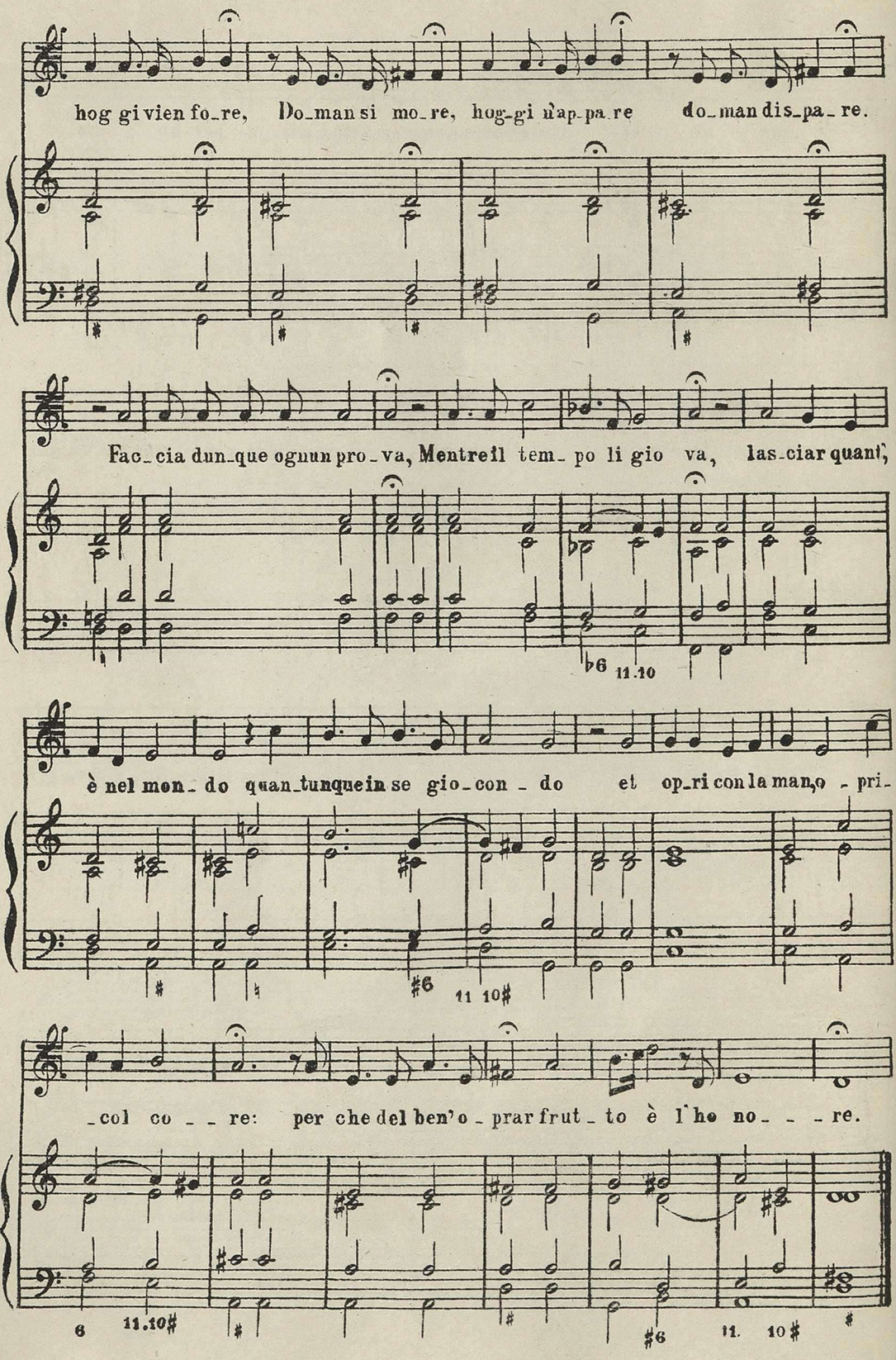

sor - ge - te a_nimean co_ra,pren detei cor_pi hor ho - ra!
Ve_nite a dir il ve_ro: se fù meg_lior pen_sie_ro ser_vireal mon_do va_no,
o al Re del ciel so_pra_nó? Si che cias_cun in_ten da, a_pra gl'oc
chi e com prenda,che questavitaeun ven_to, che vo - - la in un mo men_to,

hog gi vien fo_re, Do_man si mo_re, hog_gi n'ap_pa_re do_man dis_pa_re.

Fac_cia dun_que ognun pro_va, Mentre il tem_po li gio va, las_ciar quant',

è nel mon_do quan_tunque in se gio_con_do et op_ri con la man, o_pri_

_col co_re: per che del ben'o_prar frut_to è l'ho no_re.



Lamento d' Arianna di Claudio Monteverde.

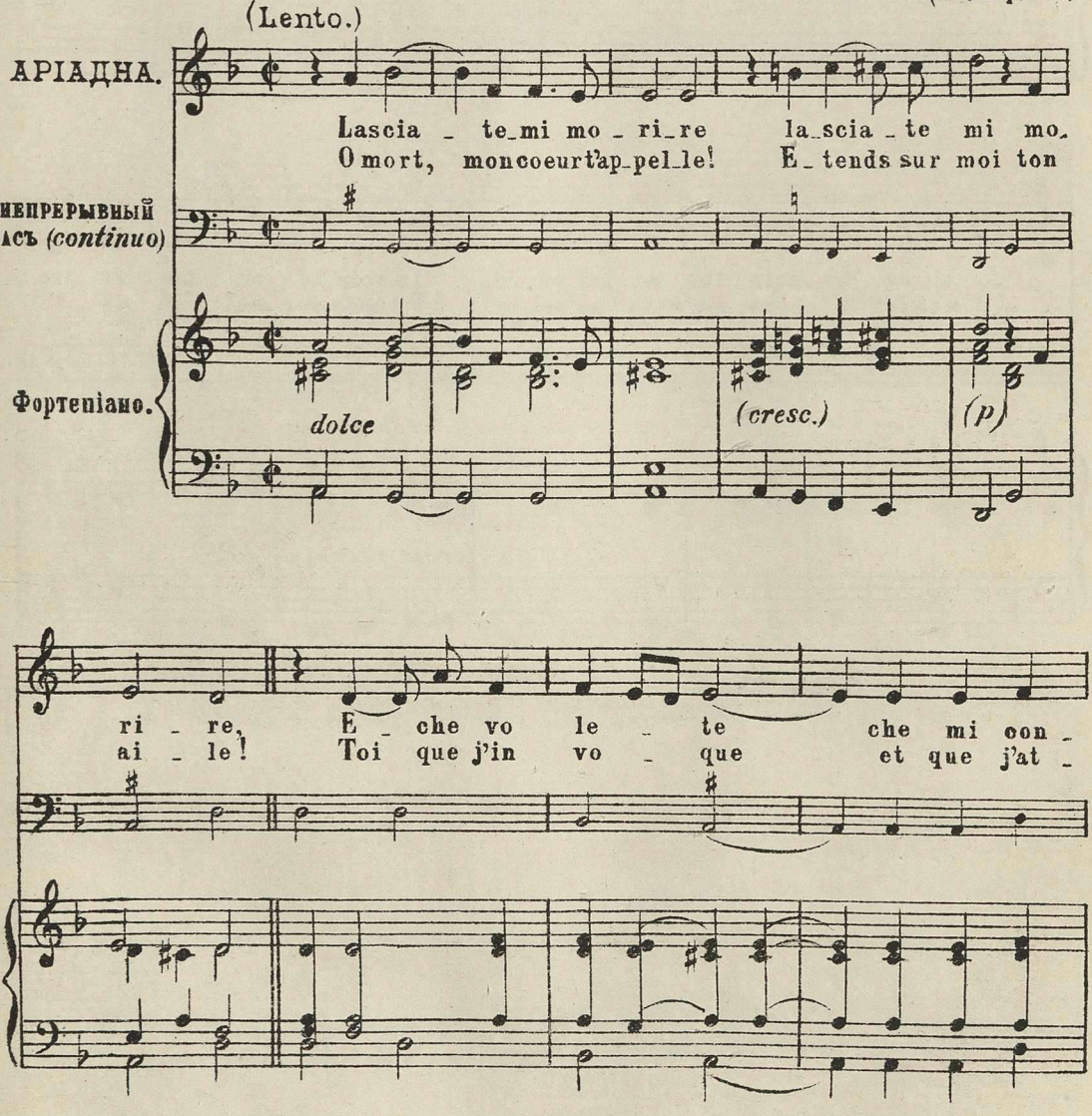
№ 67.

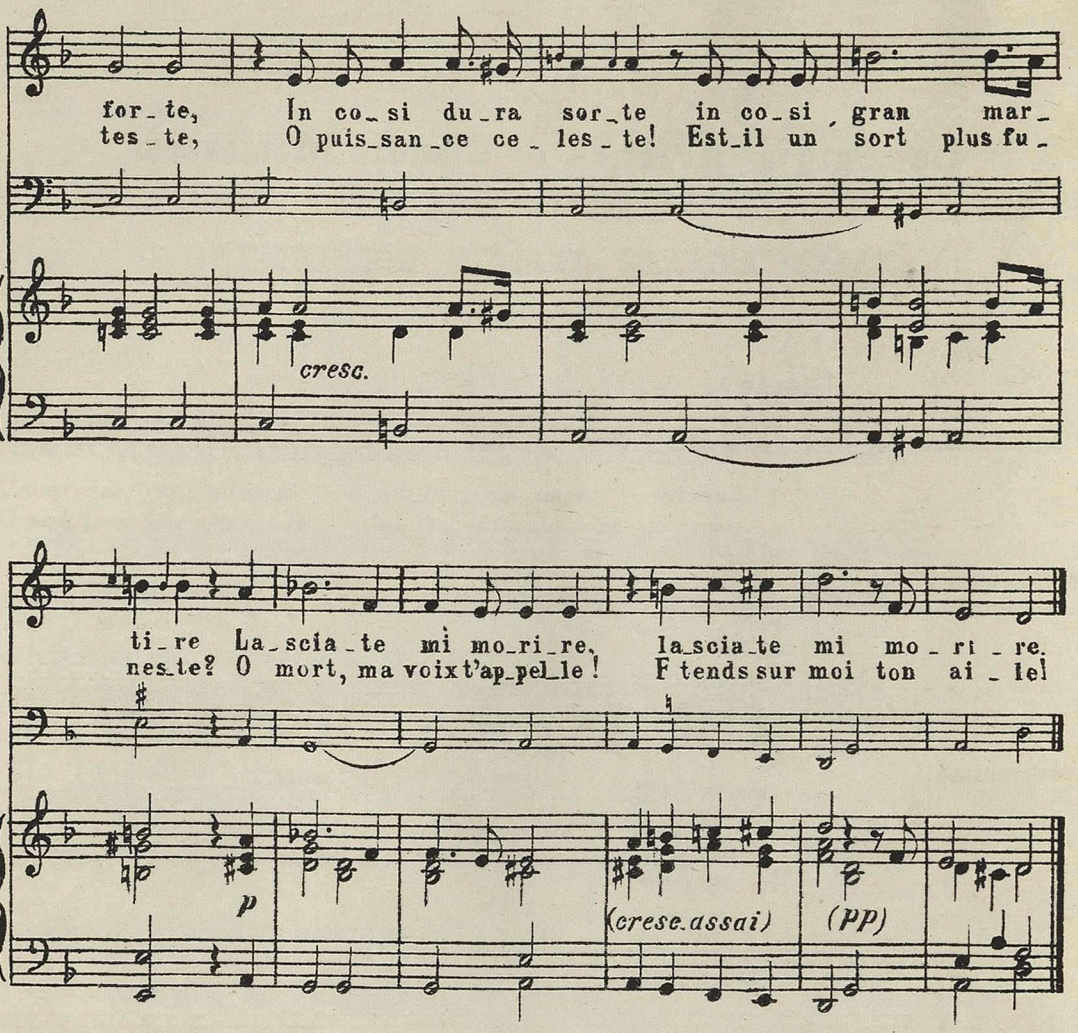
(MANTOVA 1608.)

ПЛАЧЪ АРІАДНЫ КЛАВДІЯ МОНТЕВЕРДЕ.

(Мантуа .1608 г.)

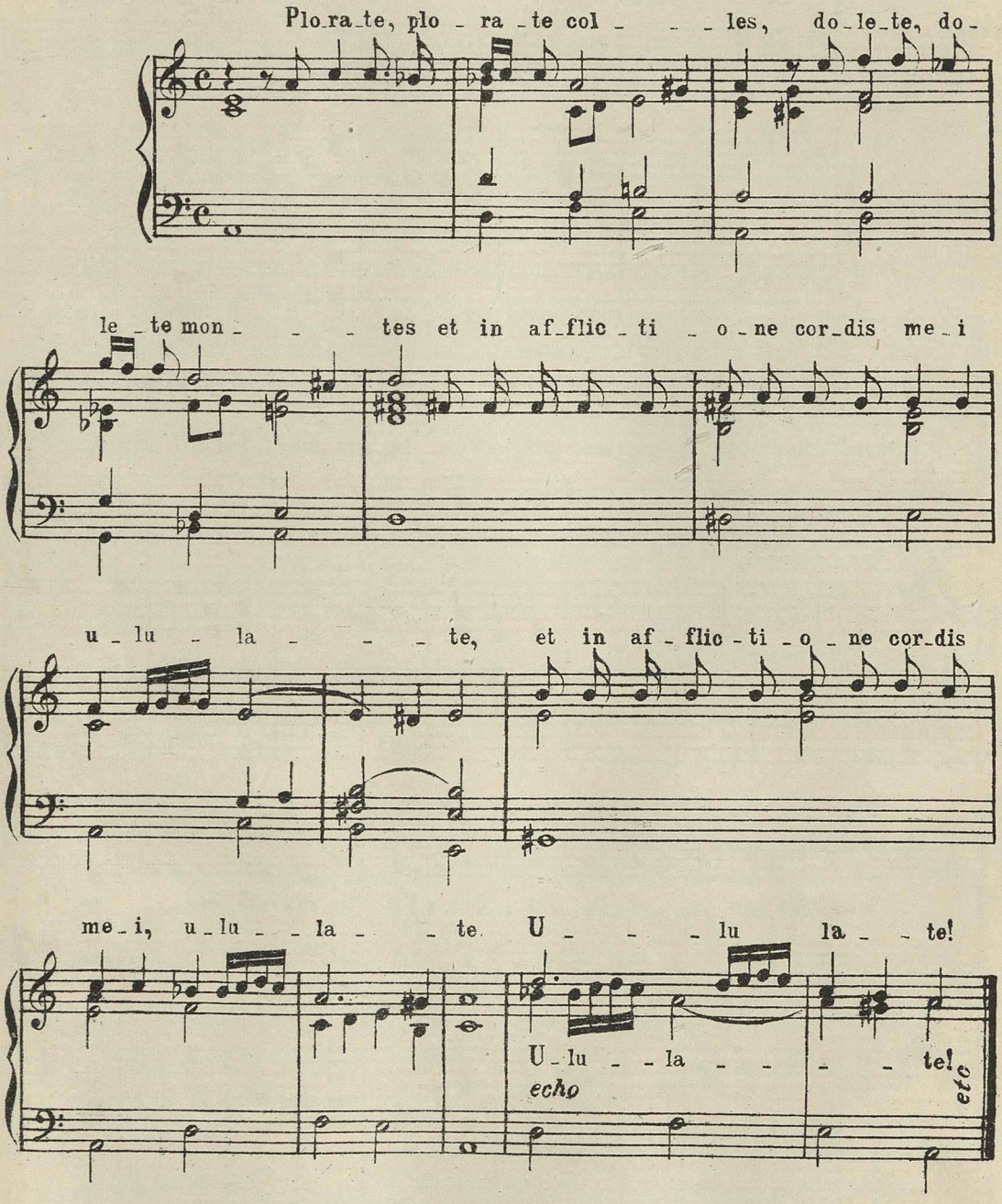
(см. стр. 97.)




for_te, In co_si du_ra sor_te in co_si gran mar_
tes_te, O puis_san_ce ce_les_te! Est_il un sort plus fu_
cresc.
ti_re La_scia_te mi mo_ri_re, la_scia_te mi mo_ri_re.
nes_te? O mort, ma voix t'ap_pel_le! F tends sur moi ton ai_le!
p
(crese. assai)
(PP)

№ 68. Речитативъ изъ ораторіи Кариссими. „ЈЕРНТЕ“.

(См. стр. 98.)



№ 69. Cantata di Giacomo Carissimi. (1650 г.)

КАНТАТА ДЖІАКОМО КАРИССИМИ.

(См. стр. 99.)

(Allegro con brio.)

Голосъ. (f) Vit_to_ria! Vit_to_ria! Vit_to_ria vit_to_ria mio co_

Непрерывный басъ (continuo.)

Фортепіано. f

(p) re! Non la_gri_mar più, Non la_gri_mar più, E sciol_ta d'A_

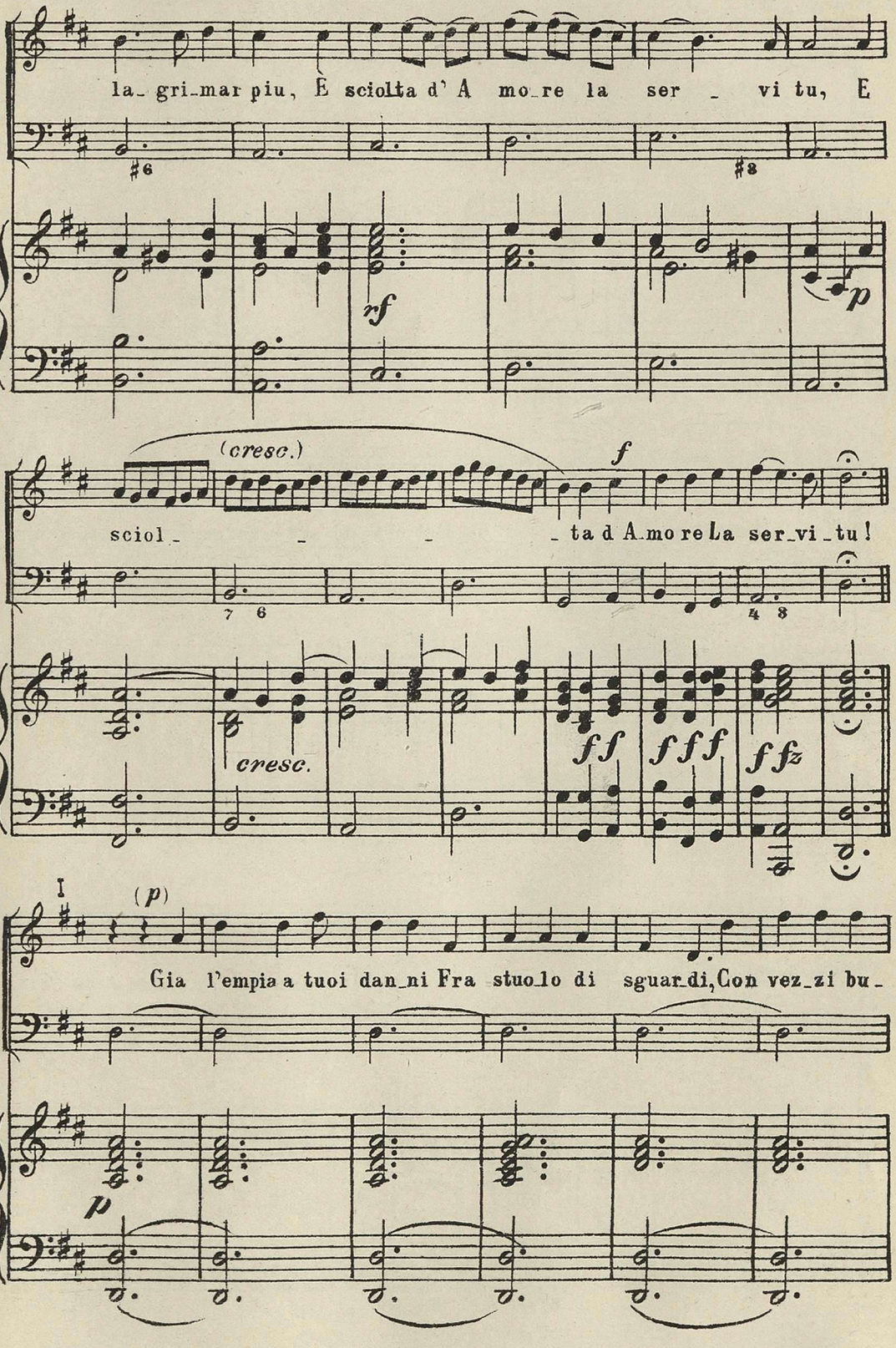
7 6 7 #6

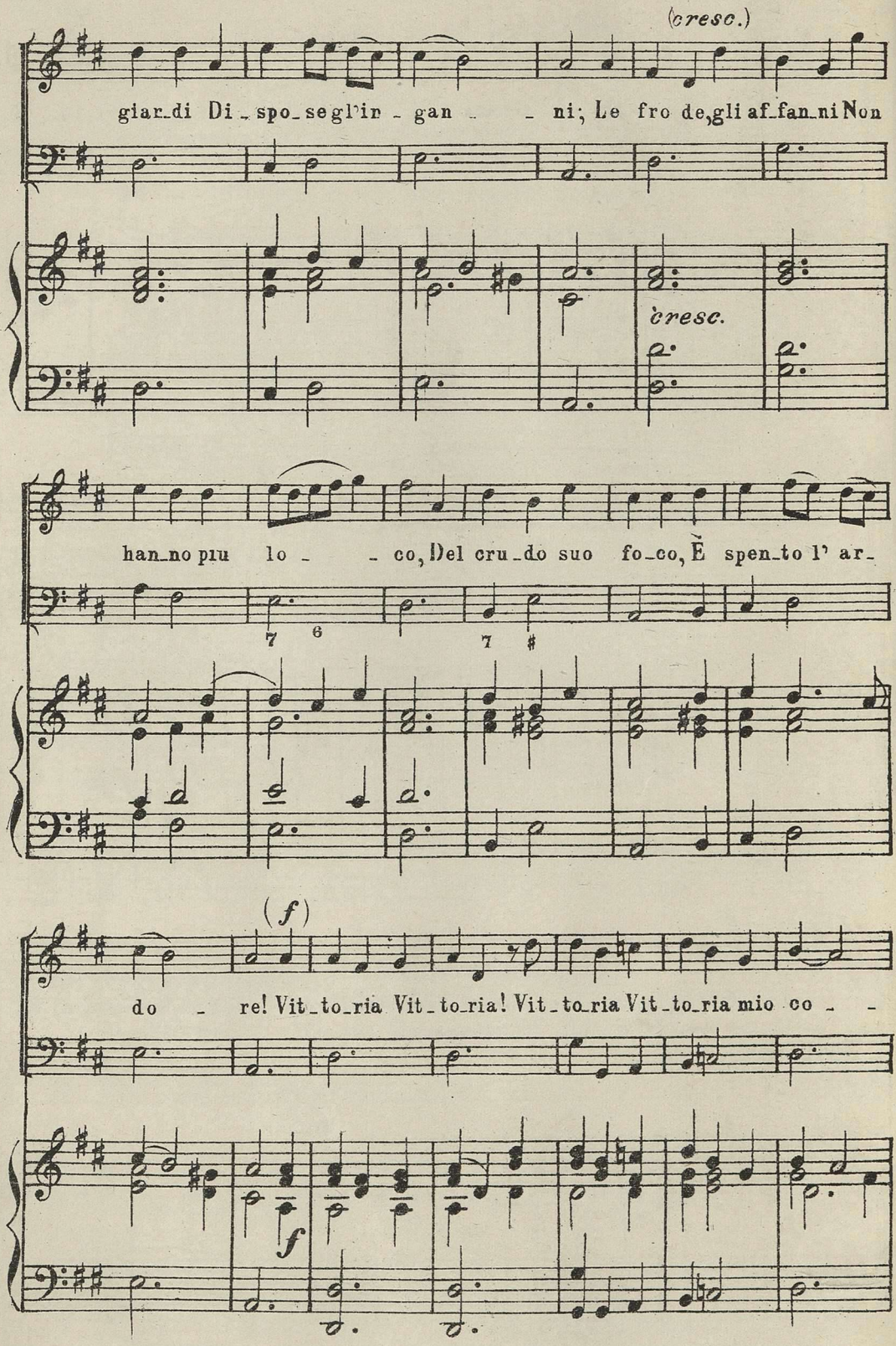
p mf

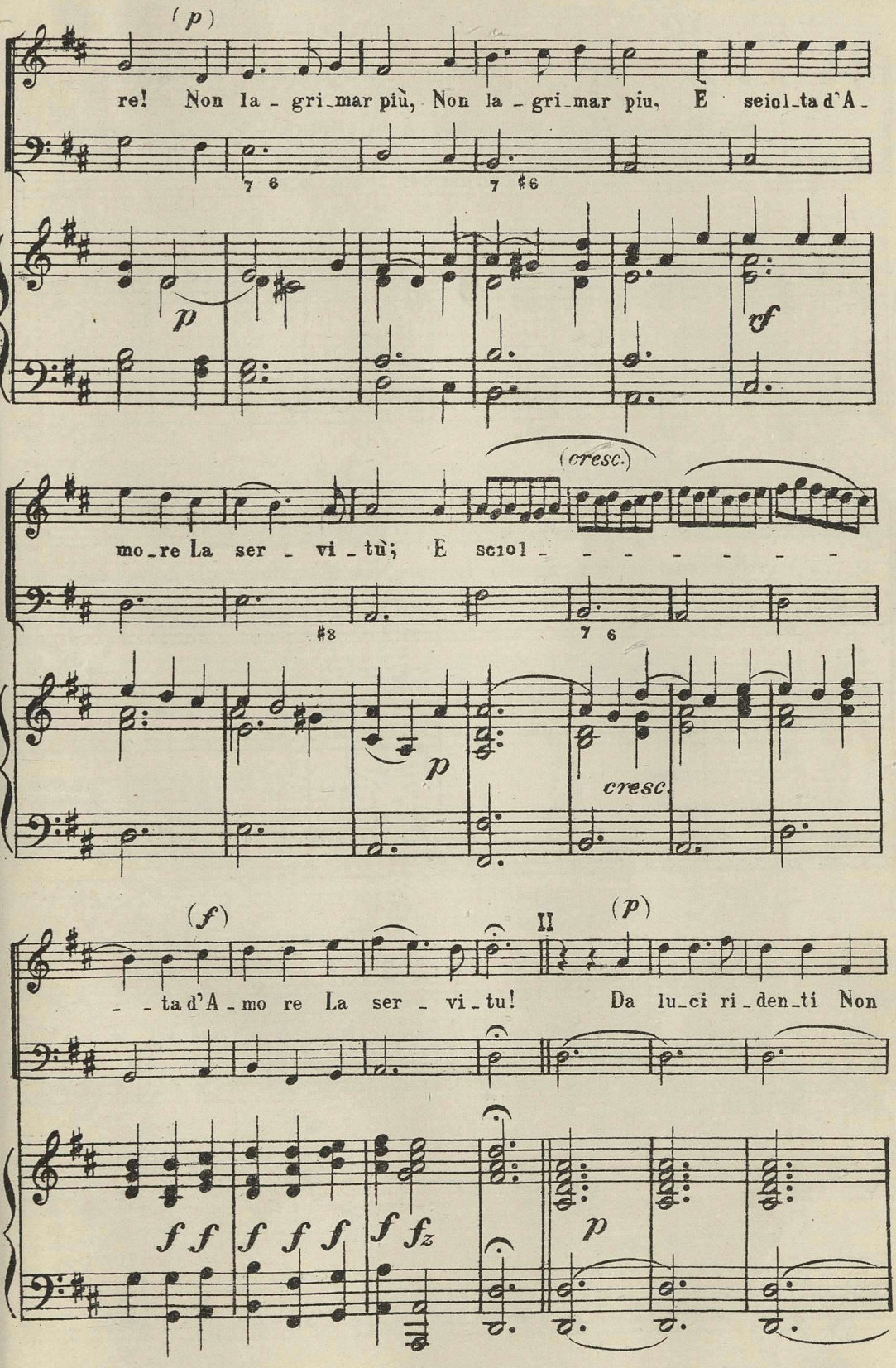
(mf) mo_re La ser_ _vi_tu; Vit_to_ria Vit_to_ria mio co_ re. Non

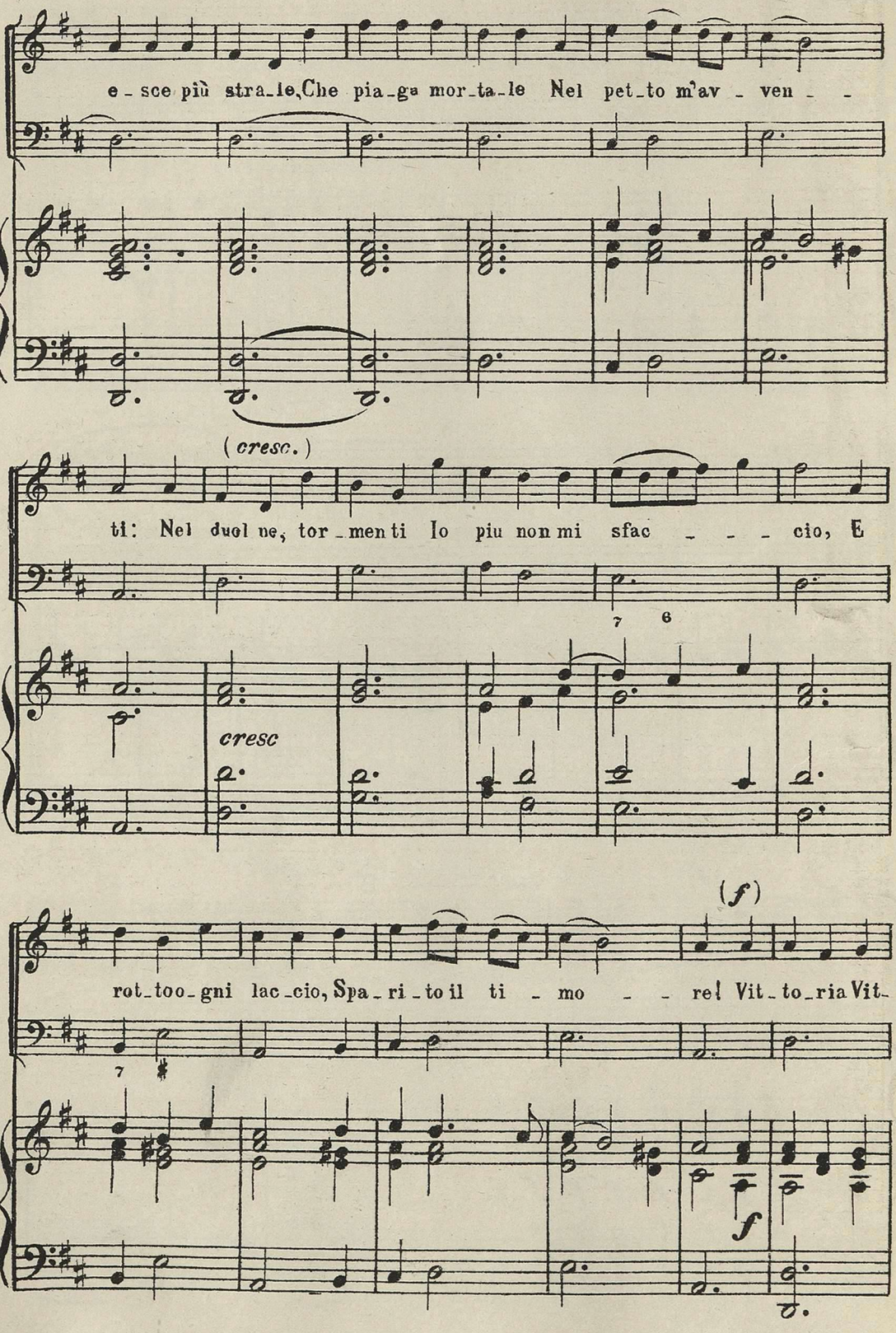
4 #3

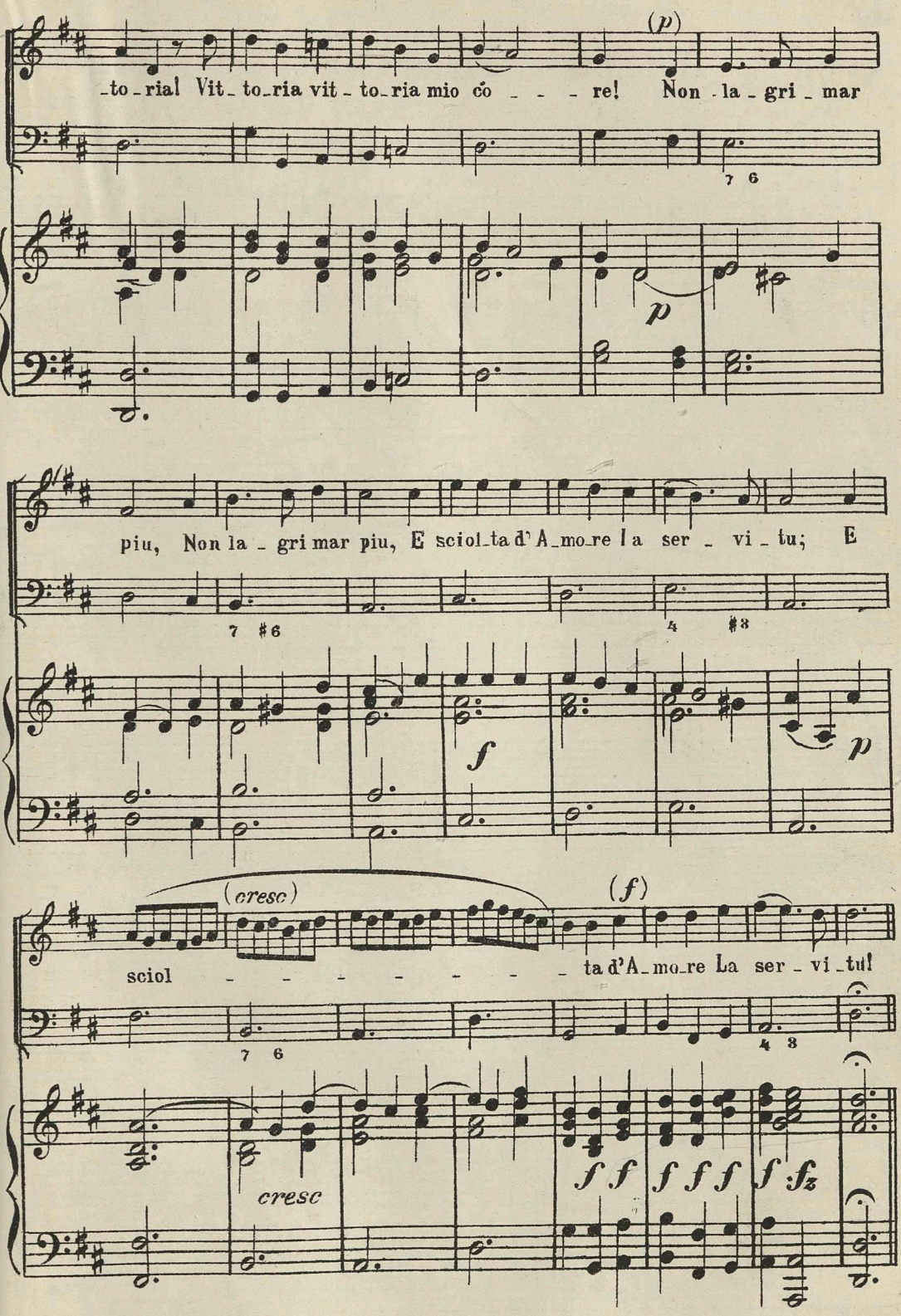
mf


la_ gri_mar piu, E sciolta d' A mo_re la ser _ vi tu, E
rf
p
(cresc.)
f
sciol_ _ _ _ta d A_mo re La ser_vi_tu!
cresc.
ff
fff
ffz
I
(p)
Gia l'empia a tuoi dan_ni Fra stuo_lo di sguar_di, Con vez_zi bu_
p


(cresc.)
giar_di Di_spo_se gl'in_gan_ni; Le fro de, gli af_fan_ni Non
cresc.
han_no piu lo_co, Del cru_do suo fo_co, È spen_to l' ar_
7 6
7 #
(f)
do_re! Vit_to_ria Vit_to_ria! Vit_to_ria Vit_to_ria mio co_
f

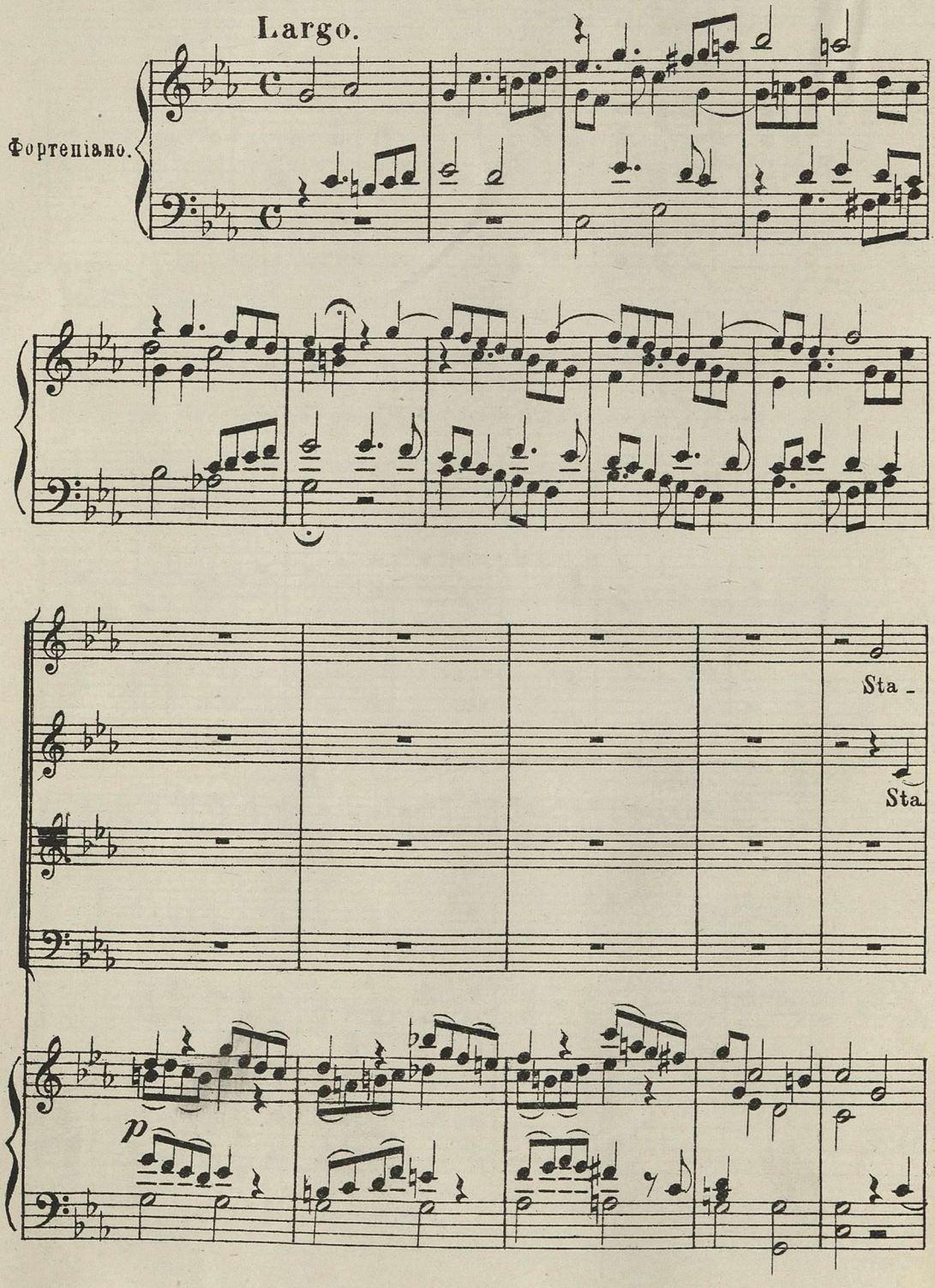

(p)
re! Non la - gri - mar più, Non la - gri - mar piu, E sciol - ta d'A -
7 6
7 #6
p
vf
(cresc.)
mo - re La ser - vi - tù; E sciol - - - - - - -
#8
7 6
p
cresc.
(f)
II
(p)
- - ta d'A - mo re La ser - vi - tu! Da lu - ci ri - den - ti Non
f f f f f f fz
p

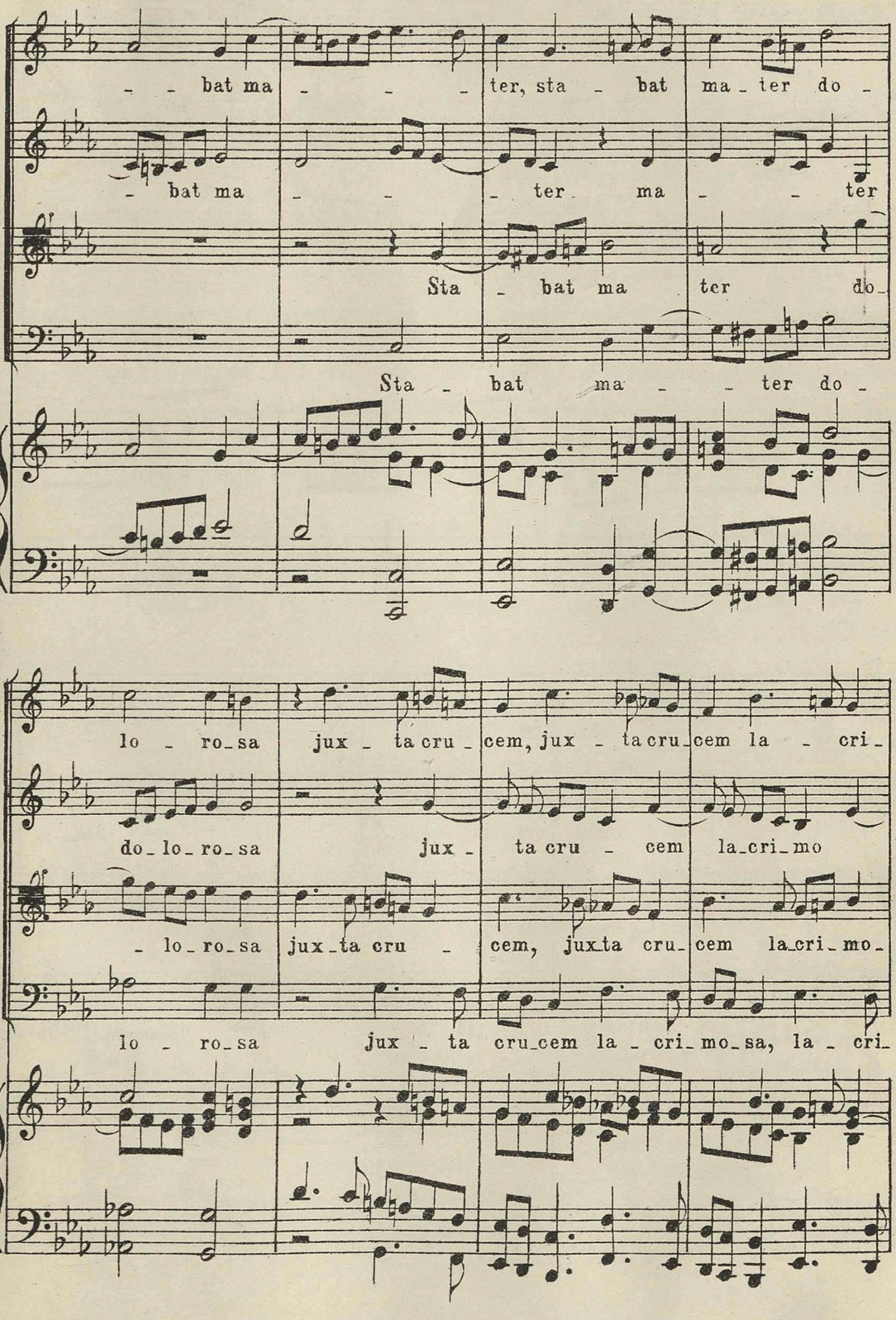

e - sce più stra - le, Che pia - ga mor - ta - le Nel pet - to m'av - ven - -
(cresc.)
ti: Nel duol ne, tor - men ti Io piu non mi sfac - - - cio, E
7 6
cresc
(f)
rot - too - gni lac - cio, Spa - ri - to il ti - mo - - rel Vit - to - ria Vit -
7
f

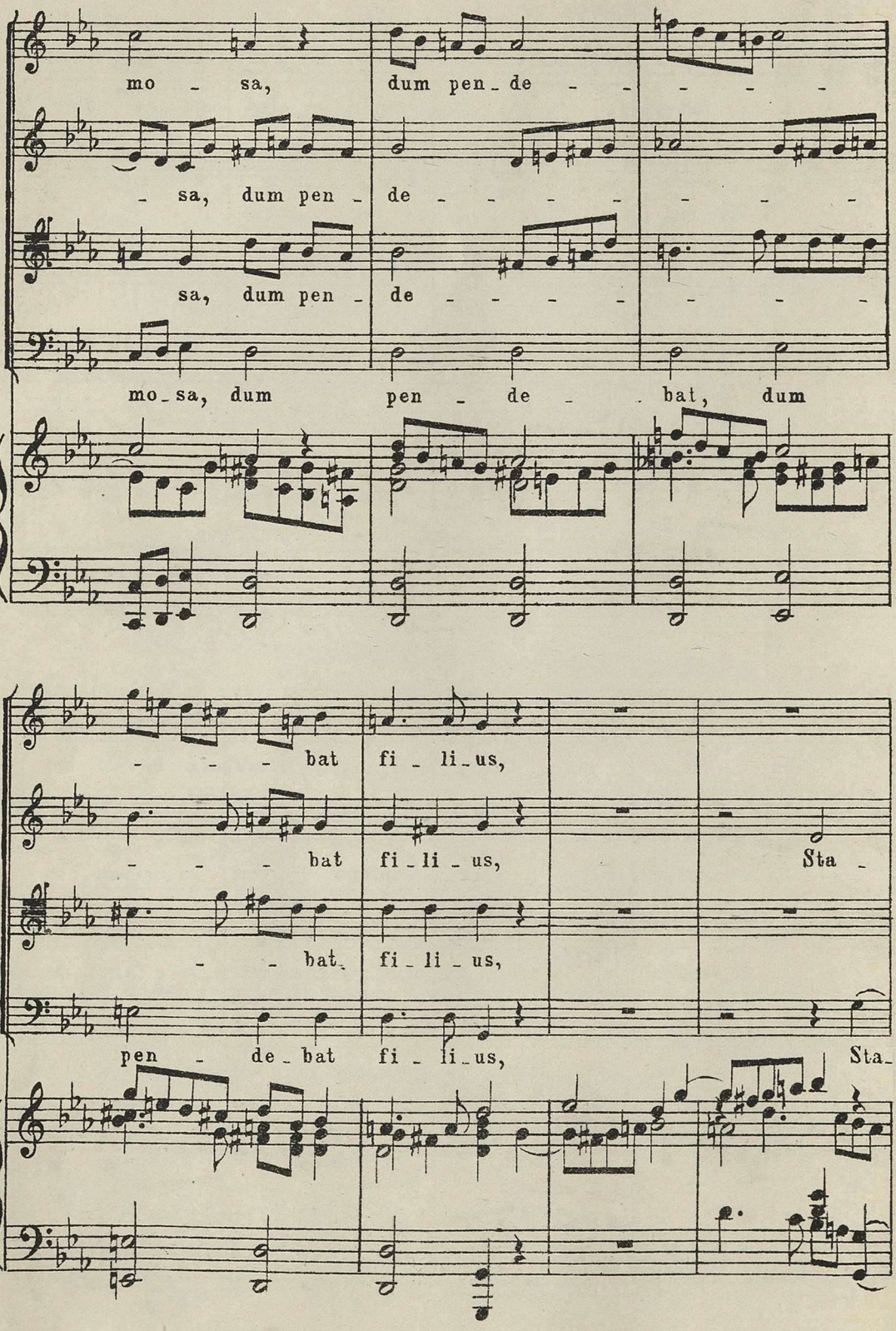

(p)
-to-ria! Vit-to-ria vit-to-ria mio co - - - re! Non-la-gri-mar
7 6
p
piu, Non la-gri mar piu, E sciol-ta d'A-mo-re la ser-vi-tu; E
7 #6
4 #3
f
p
(cresc)
(f)
sciol - - - - - - - ta d'A-mo-re La ser-vi-tu!
7 6
4 3
cresc
f f
f f f
f fz

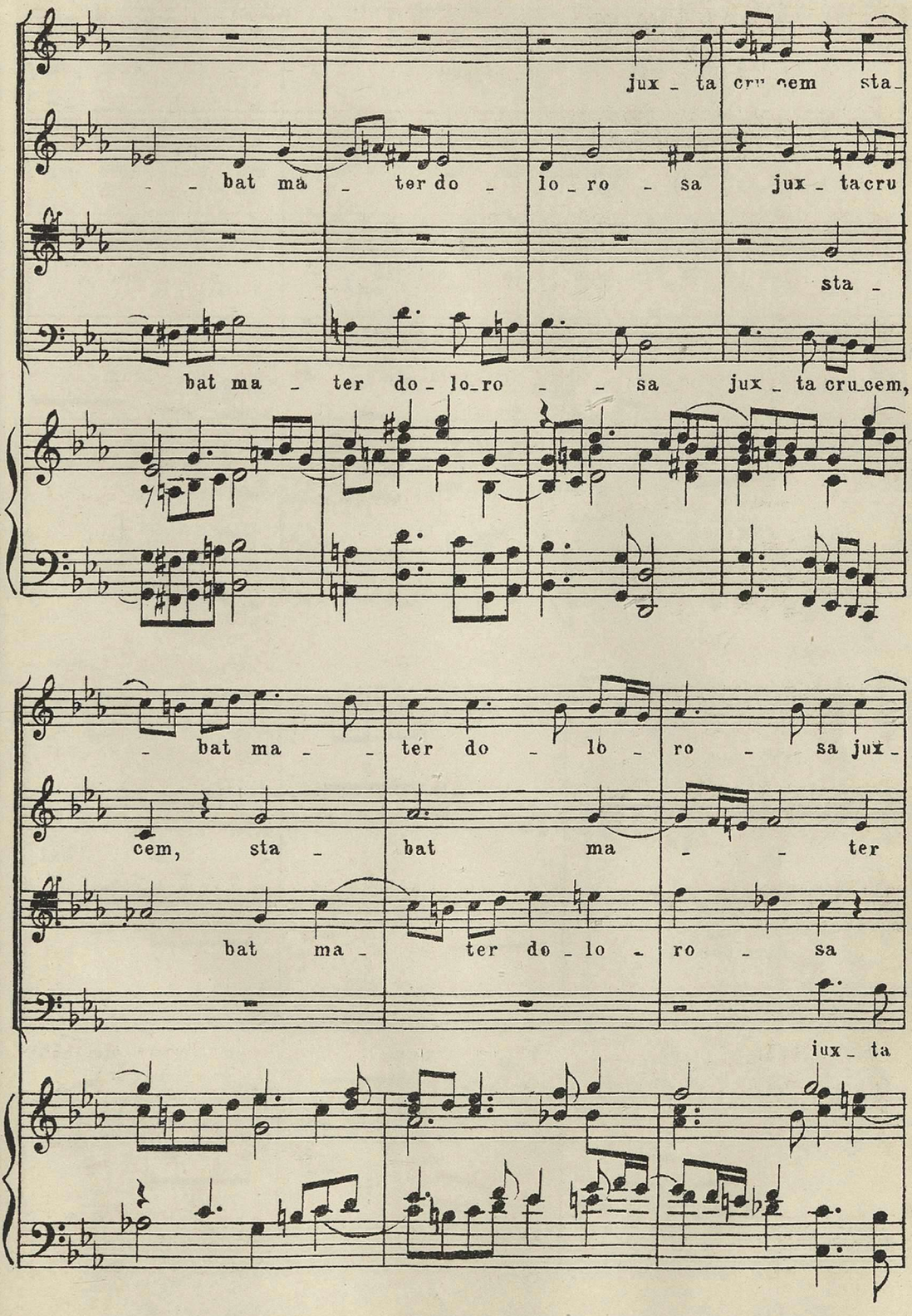
№ 70. Изъ „Stabat Mater“ Асторги (1681-1736.)

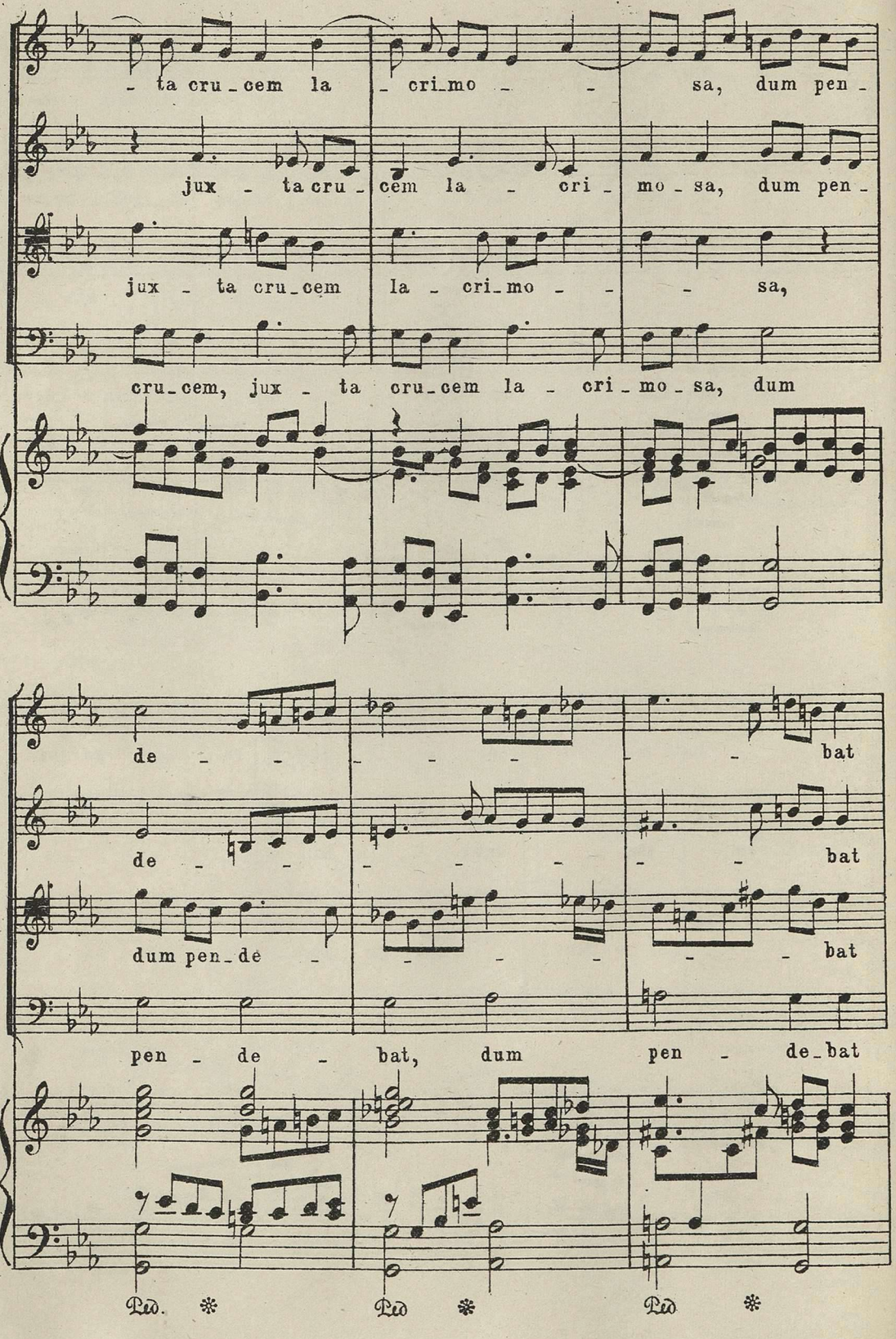
(См. стр. 99.)

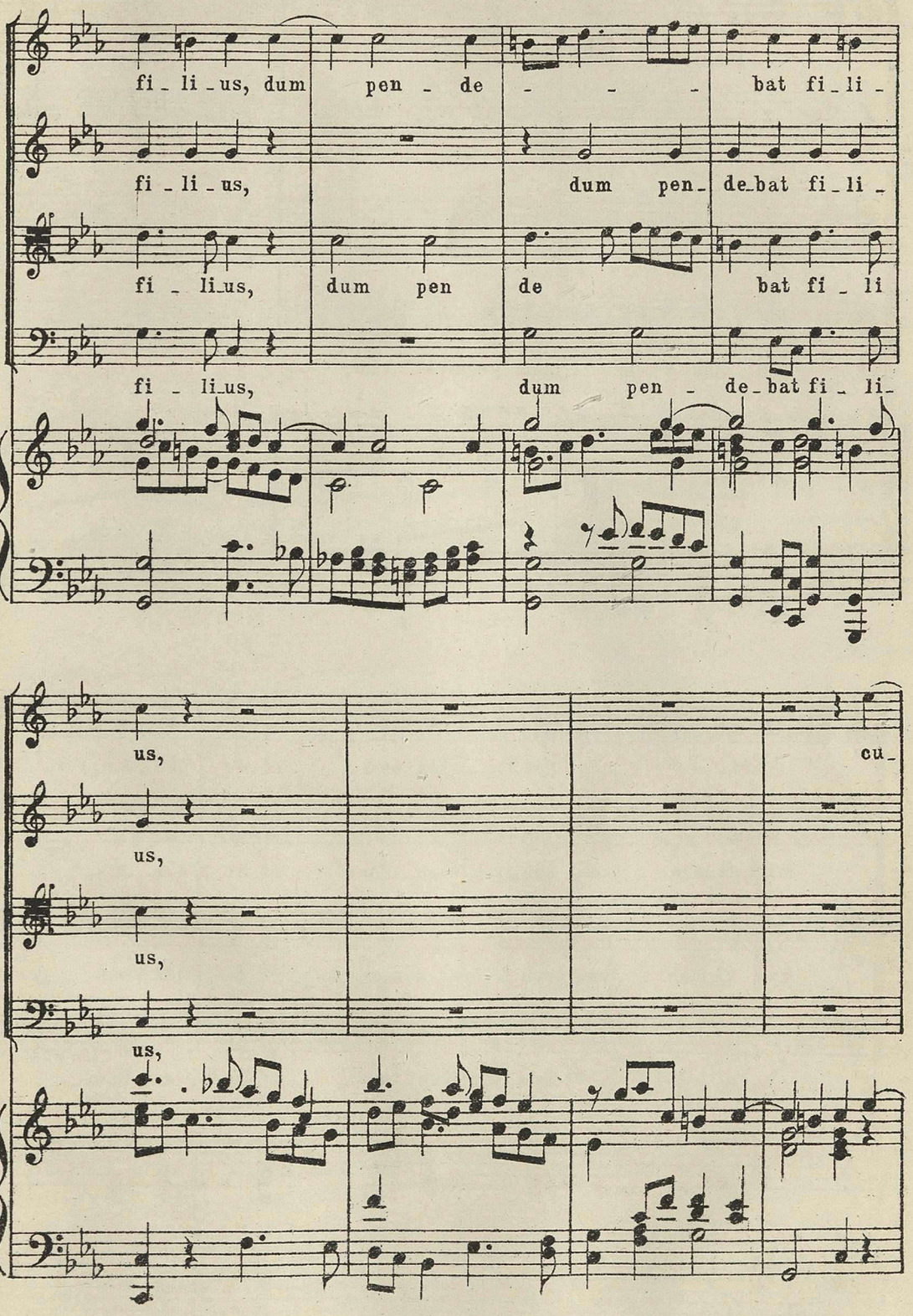


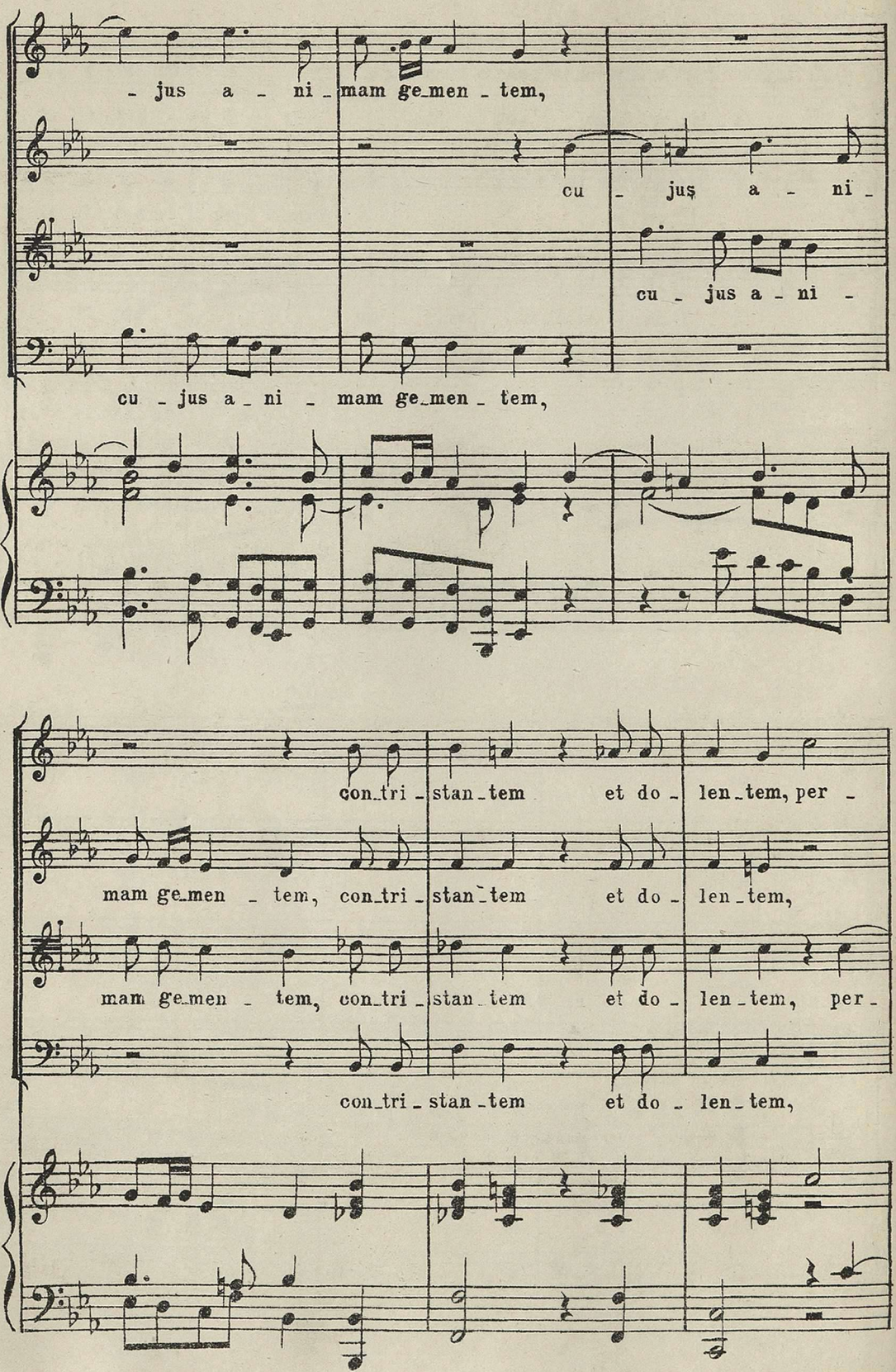

bat ma ter, sta bat ma ter do
bat ma ter ma ter
Sta bat ma ter do
Sta bat ma ter do
lo ro sa jux ta cru cem, jux ta cru cem la cri
do lo ro sa jux ta cru cem la cri mo
lo ro sa jux ta cru cem, jux ta cru cem la cri mo
lo ro sa jux ta cru cem la cri mo sa, la cri

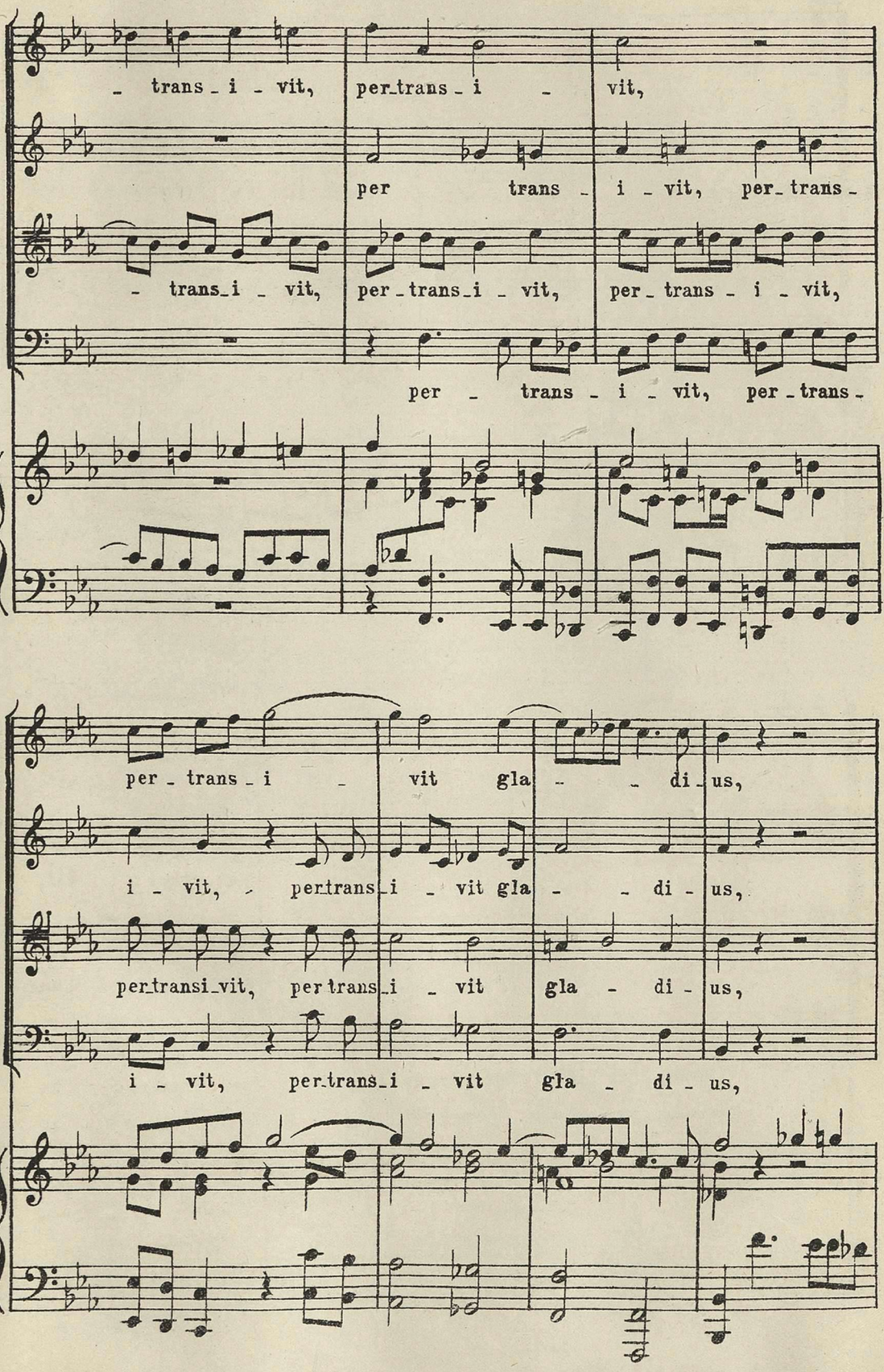

mo - sa,
dum pen - de - - - - -
- sa, dum pen - de - - - - - - - -
sa, dum pen - de - - - - - - - -
mo - sa, dum pen - de - bat, dum
- - - bat fi - li - us,
- - - bat fi - li - us, Sta -
- - bat fi - li - us,
pen - de - bat fi - li - us, Sta-

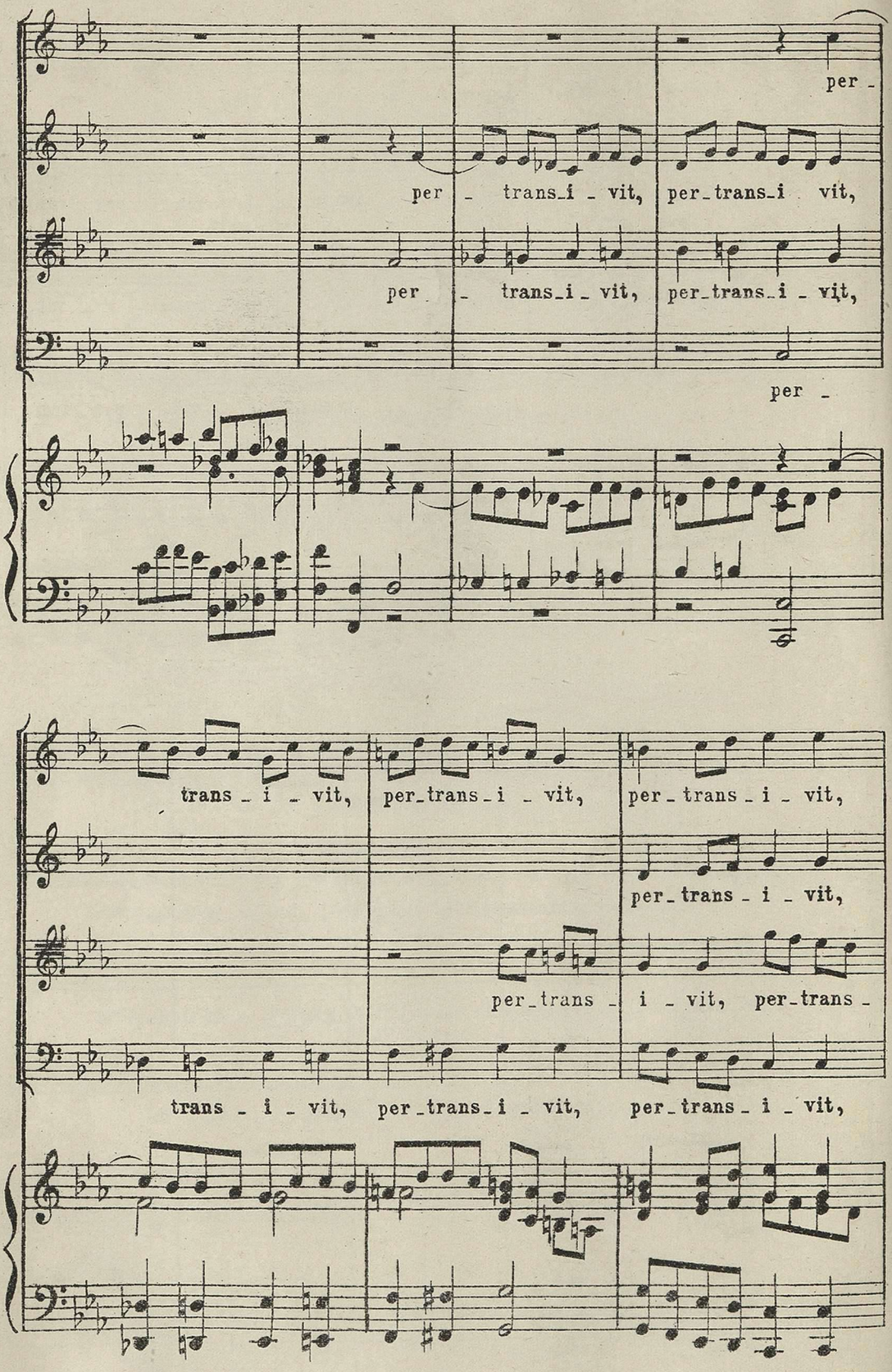

jux - ta cru cem sta -
- - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru
sta -
bat ma - ter do - lo - ro - - sa jux - ta cru - cem,
- bat ma - - ter do - lo - ro - sa jux -
cem, sta - bat ma - - ter
bat ma - ter do - lo - ro - sa
iux - ta

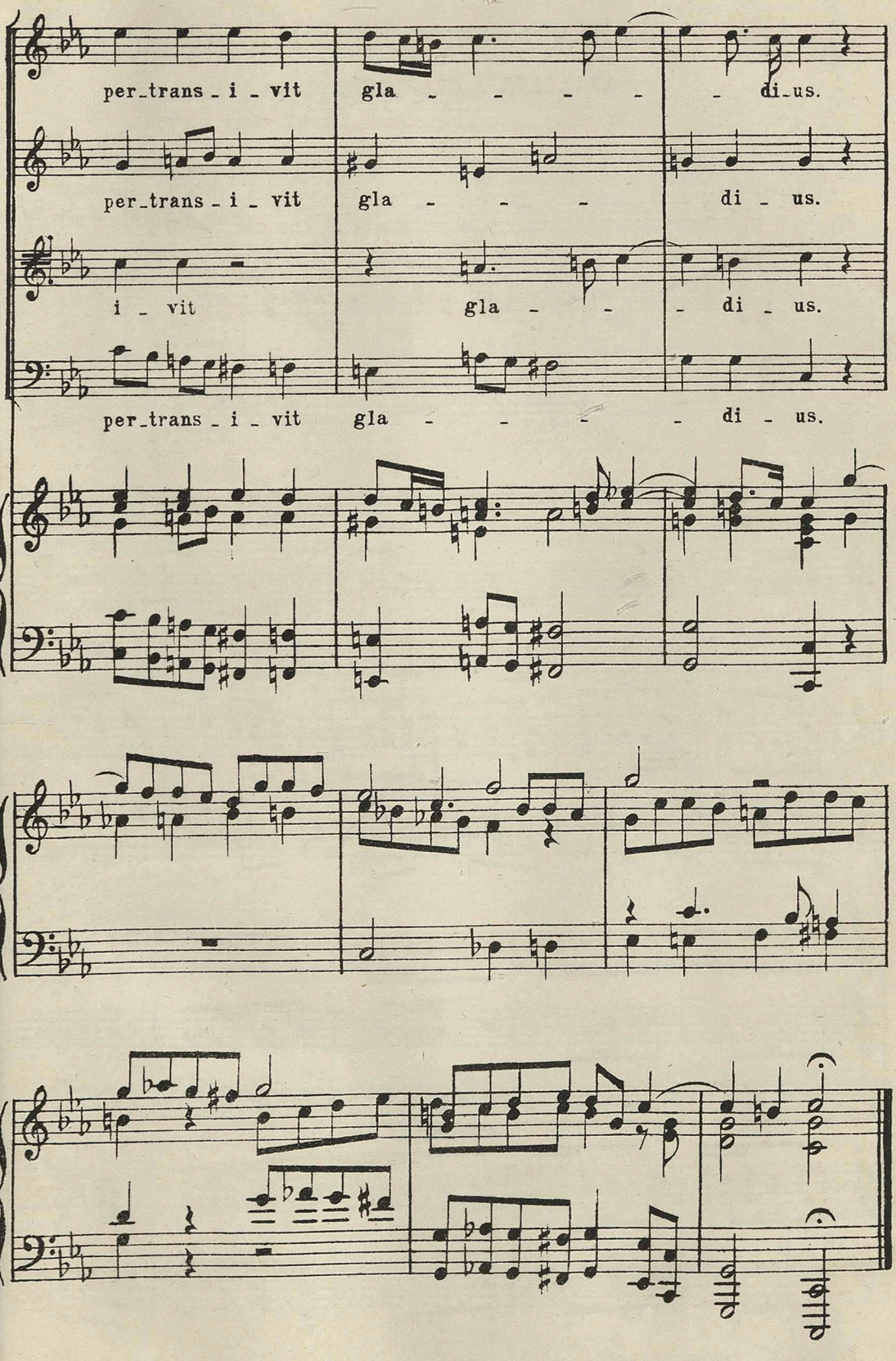

- ta cru - cem la - cri - mo - - sa, dum pen -
jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa, dum pen -
jux - ta cru - cem la - cri - mo - - sa,
cru - cem, jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa, dum
de - - - - - - bat
de - - - - - - bat
dum pen - de - - - - - - bat
pen - de - bat, dum pen - de - bat
Ped. * Ped. * Ped. *


fi - li - us, dum pen - de - - - bat fi - li -
fi - li - us, dum pen - de - bat fi - li -
fi - li - us, dum pen de bat fi - li
fi - li - us, dum pen - de - bat fi - li -
us, cu -
us,
us,
us,


- jus a - ni - mam ge_men - tem,
cu - jus a - ni -
cu - jus a - ni -
cu - jus a - ni - mam ge_men - tem,
con_tri - stan - tem et do - len_tem, per -
mam ge_men - tem, con_tri - stan_tem et do - len_tem,
mam ge_men - tem, con_tri - stan_tem et do - len_tem, per -
con_tri - stan - tem et do - len_tem,


trans - i - vit, per trans - i - vit,
per trans - i - vit, per trans -
trans - i - vit, per - trans - i - vit, per - trans - i - vit,
per - trans - i - vit, per - trans -
per - trans - i - vit gla - - di - us,
i - vit, per trans - i - vit gla - - di - us,
per transi - vit, per trans - i - vit gla - di - us,
i - vit, per trans - i - vit gla - di - us,

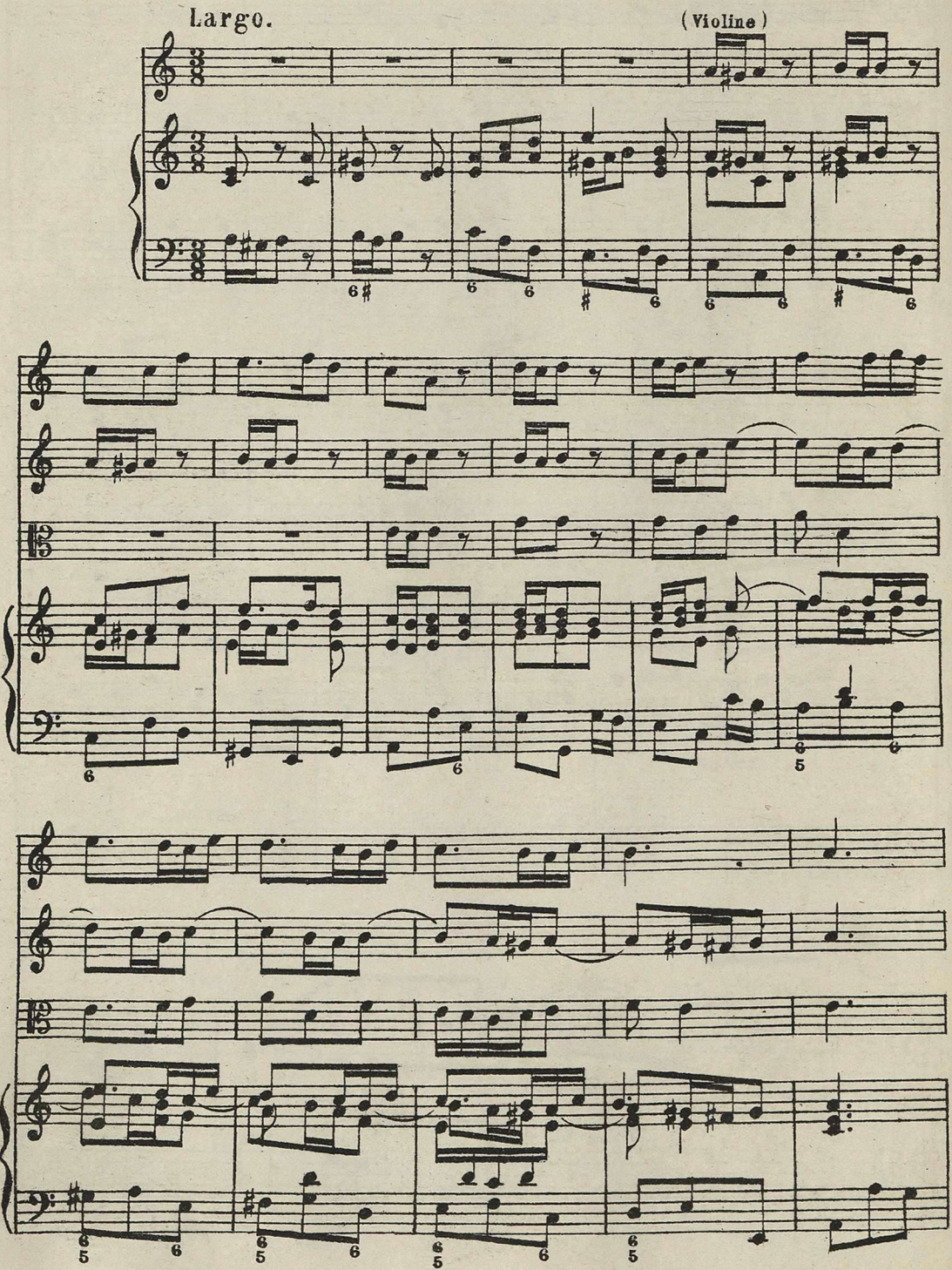

per -
per - trans_i - vit, per_trans_i vit,
per - trans_i - vit, per_trans_i - vit,
per -
trans - i - vit, per_trans_i - vit, per_trans - i - vit,
per_trans - i - vit,
per_trans - i - vit, per_trans -
trans - i - vit, per_trans_i - vit, per_trans - i - vit,

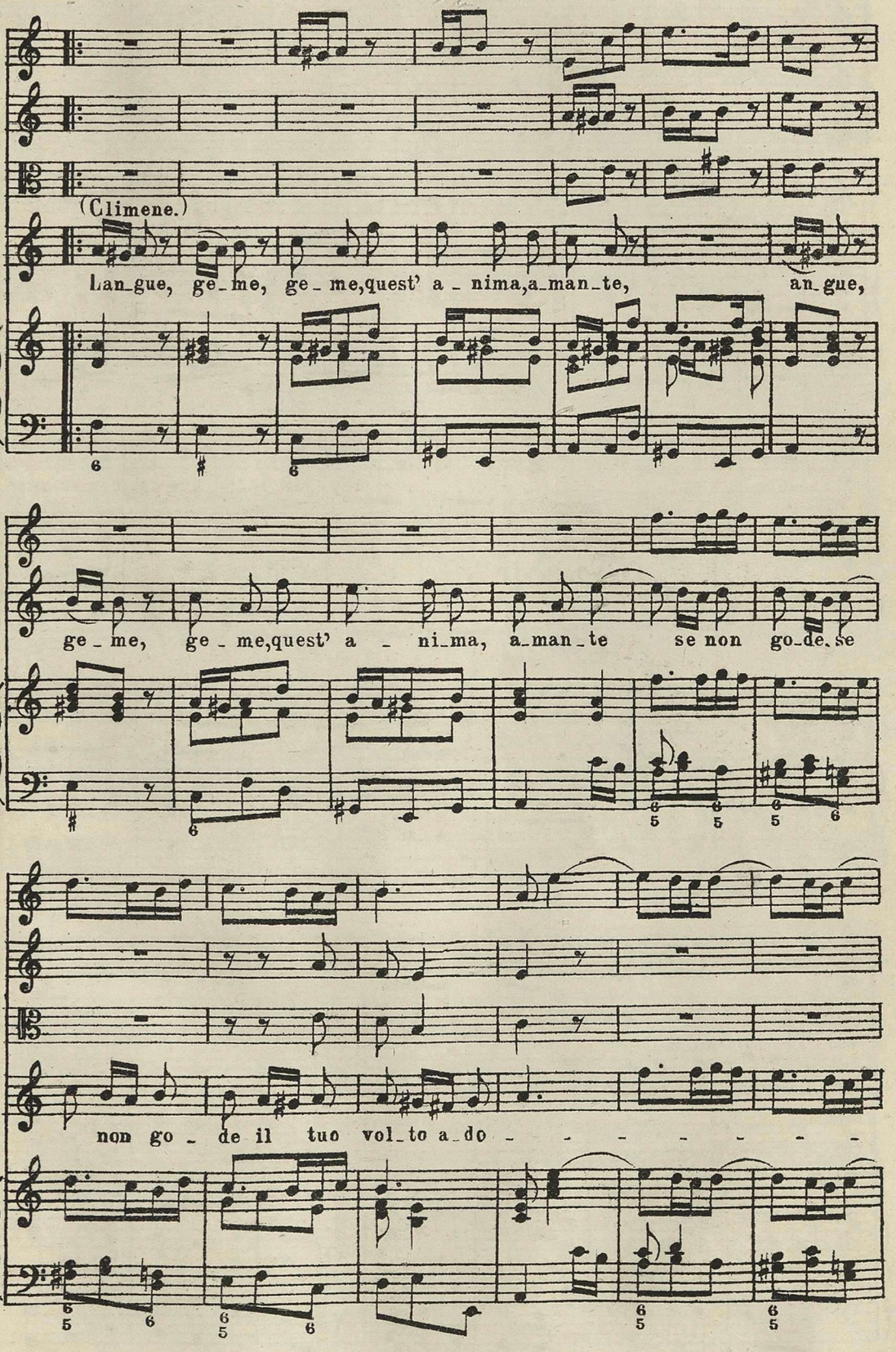

per_trans_i_vit gla - - - - - di_us.
per_trans_i_vit gla - - - di_us.
i_vit gla - - - di_us.
per_trans_i_vit gla - - - - di_us.

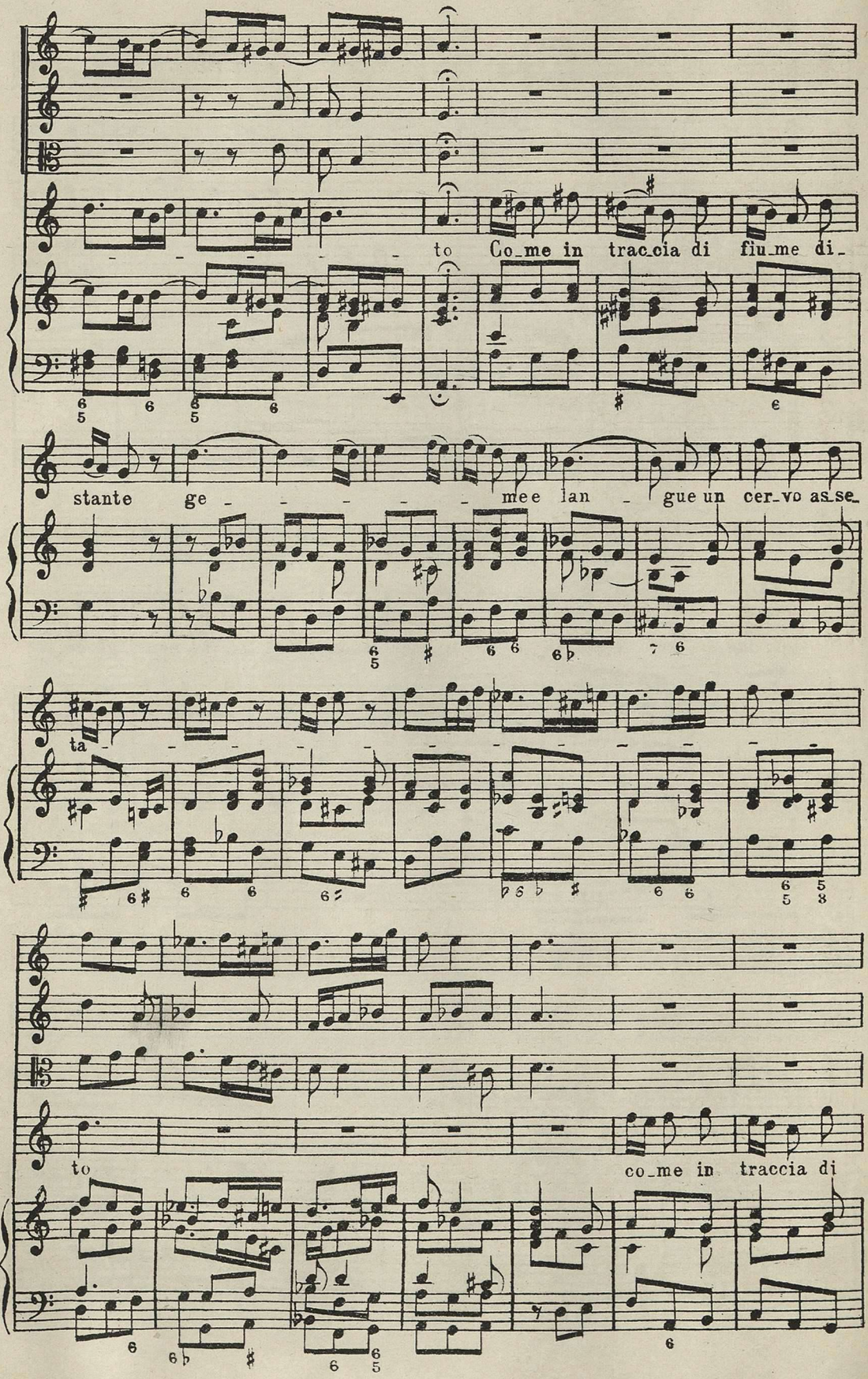
№ 71. Aria изъ оперы „LA ROSAURA“

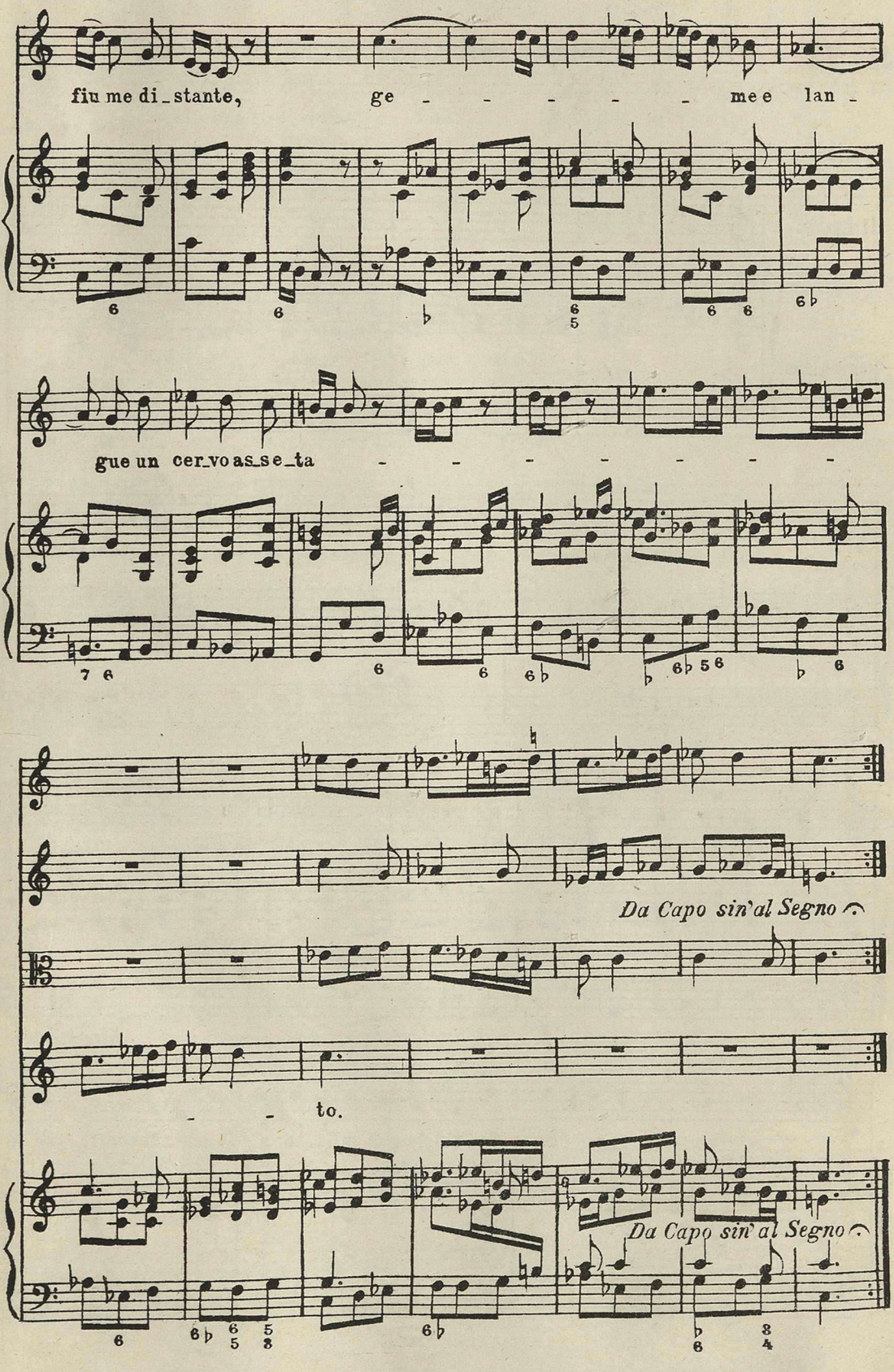
АЛЕКСАНДРА СКАРЛЯТТИ (1659-1725.)

(См. стр. 99.)



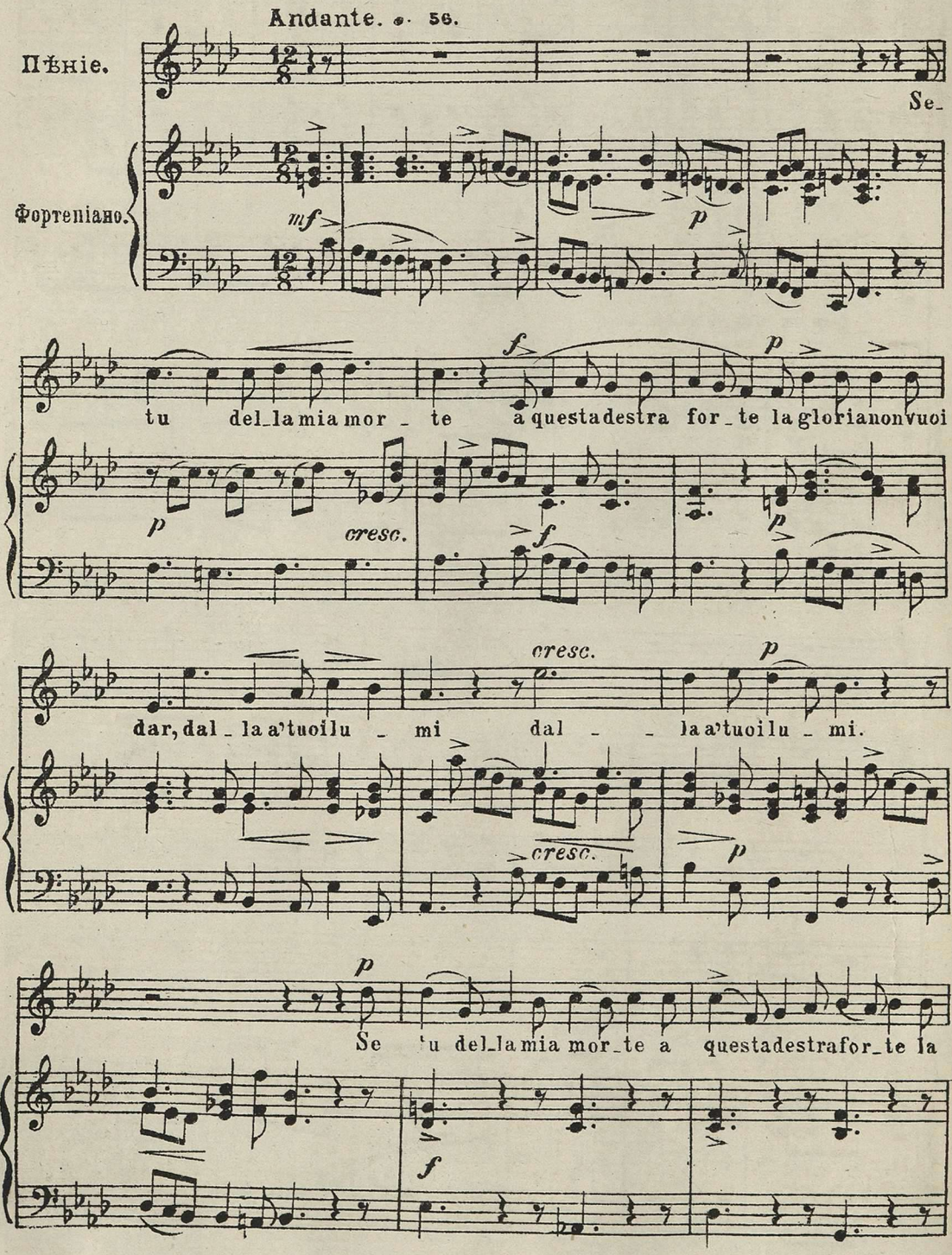

(Climene.)
Lan_gue, ge_me, ge_me,quest' a_nima,a_man_te, an_gue,
ge_me, ge_me,quest' a_ni_ma, a_man_te se non go_de_se
non go_de il tuo vol_to a_do_

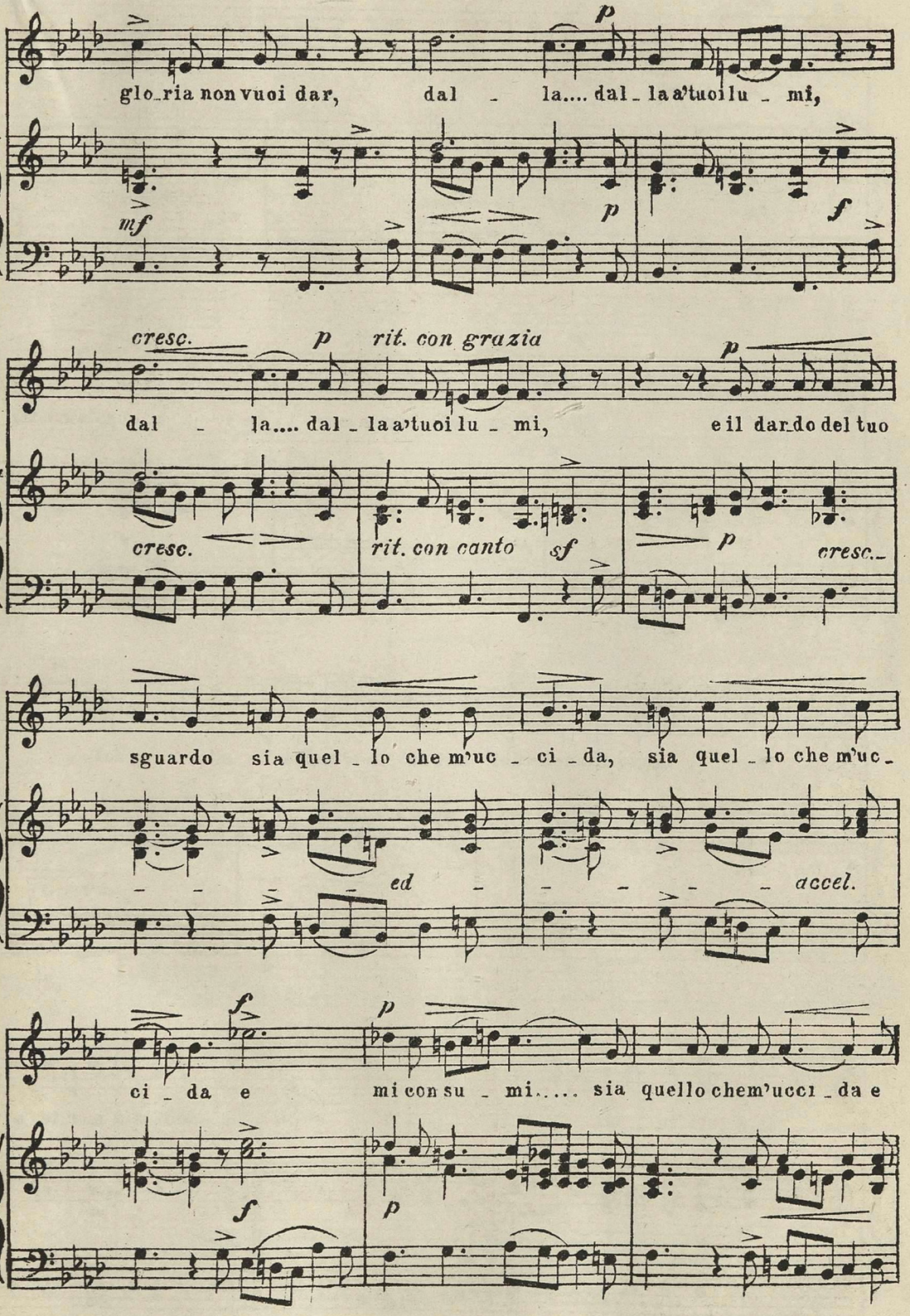

to Co_me in trac_cia di fiu_me di_
stante ge_ _ _ _ _ mee lan_ gue un cer_vo as_se_
ta_
to
co_me in traccia di

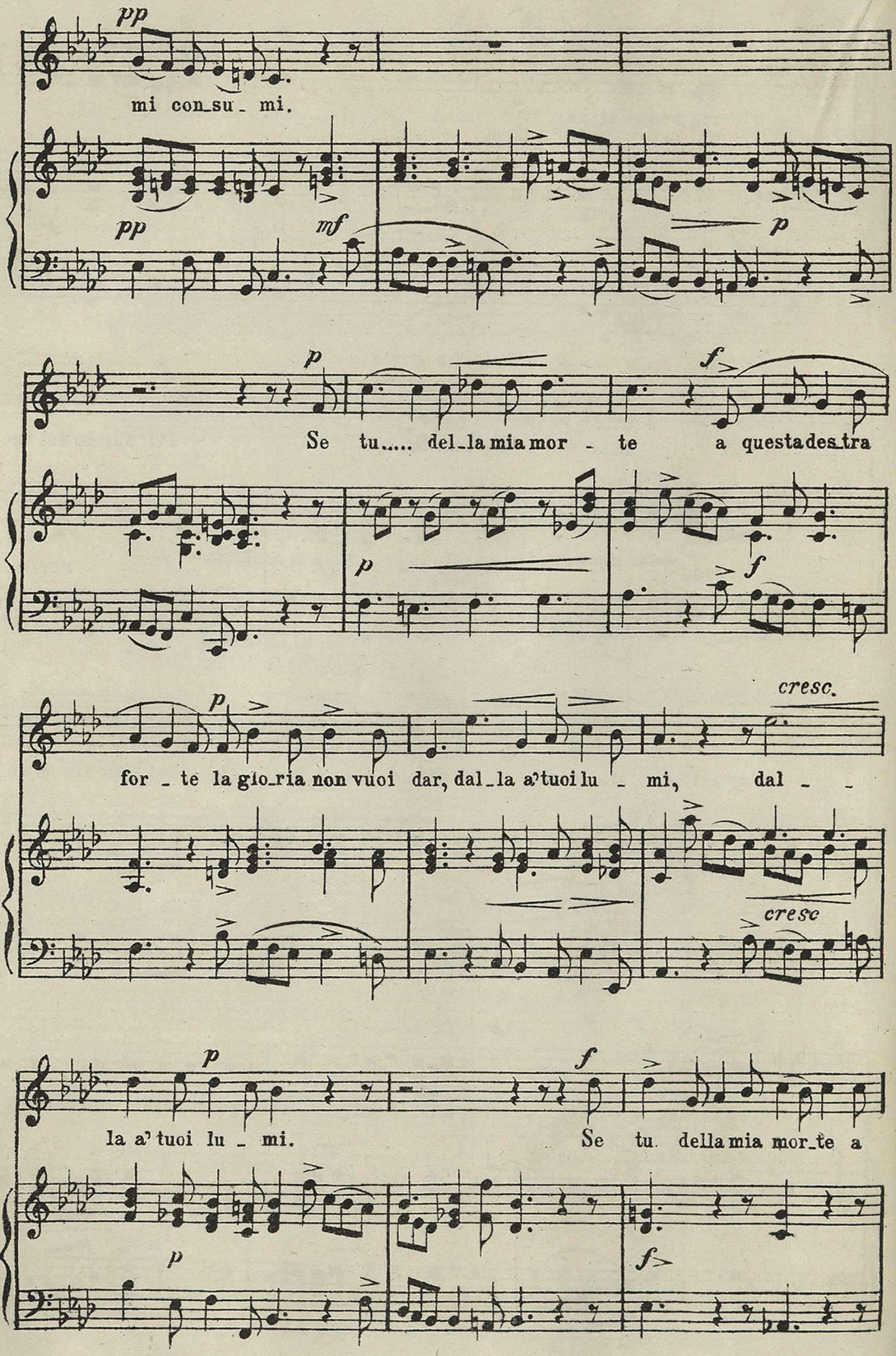

fiu me di_stante, ge - - - - - mee lan -
gue un cer_voas_se_ta - - - - - - -
Da Capo sin'al Segno
to.
Da Capo sin'al Segno

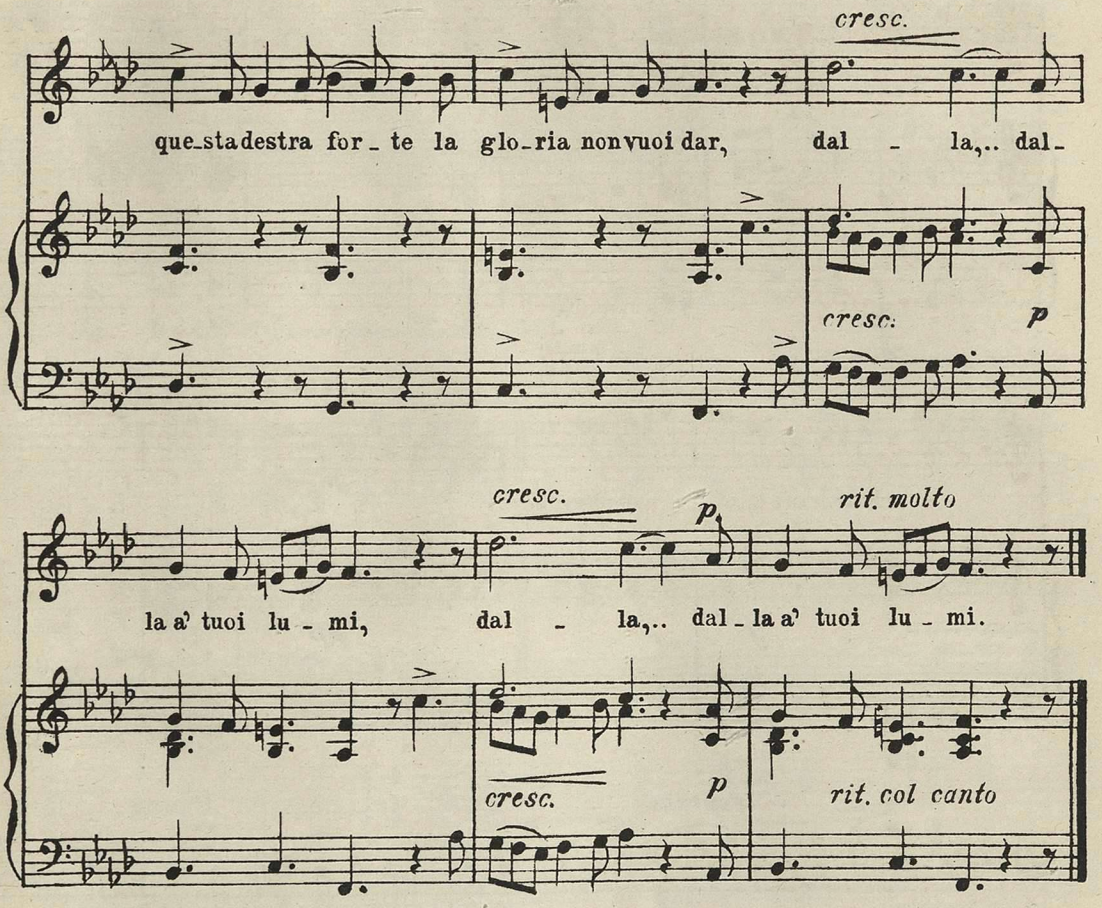
№ 72. Арія Александра Скарлятти (1659-1725.)

(См. стр. 99.)




glo_ria non vuoi dar, dal - la.... dal_la a'tuoi lu_mi,
mf
p
f
cresc.
p
rit. con grazia
dal - la.... dal_la a'tuoi lu_mi, e il dar_do del tuo
cresc.
rit. con canto
sf
p
cresc.
sguardo sia quel_lo che m'uc_ci_da, sia quel_lo che m'uc_
ed
accel.
f
p
ci_da e mi con su_mi..... sia quello che m'ucci_da e
f
p

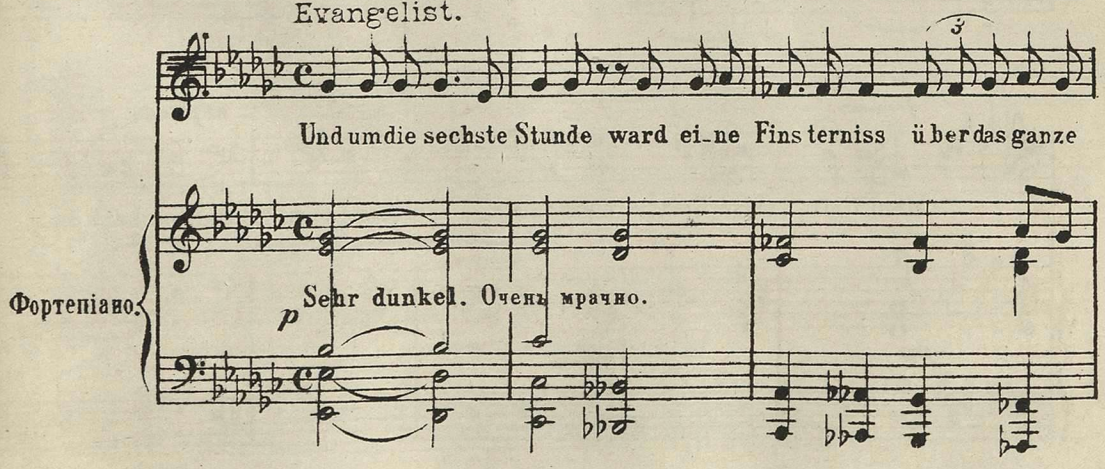

pp
mi con_su_ mi.
pp
mf
p
p
Se tu..... del_la mia mor_te a questa des_tra
p
f
p
for_te la glo_ria non vuoi dar, dal_la a' tuoi lu_mi, dal_
cresc.
cresc
p
la a' tuoi lu_mi.
f
Se tu. della mia mor_te a
p
f

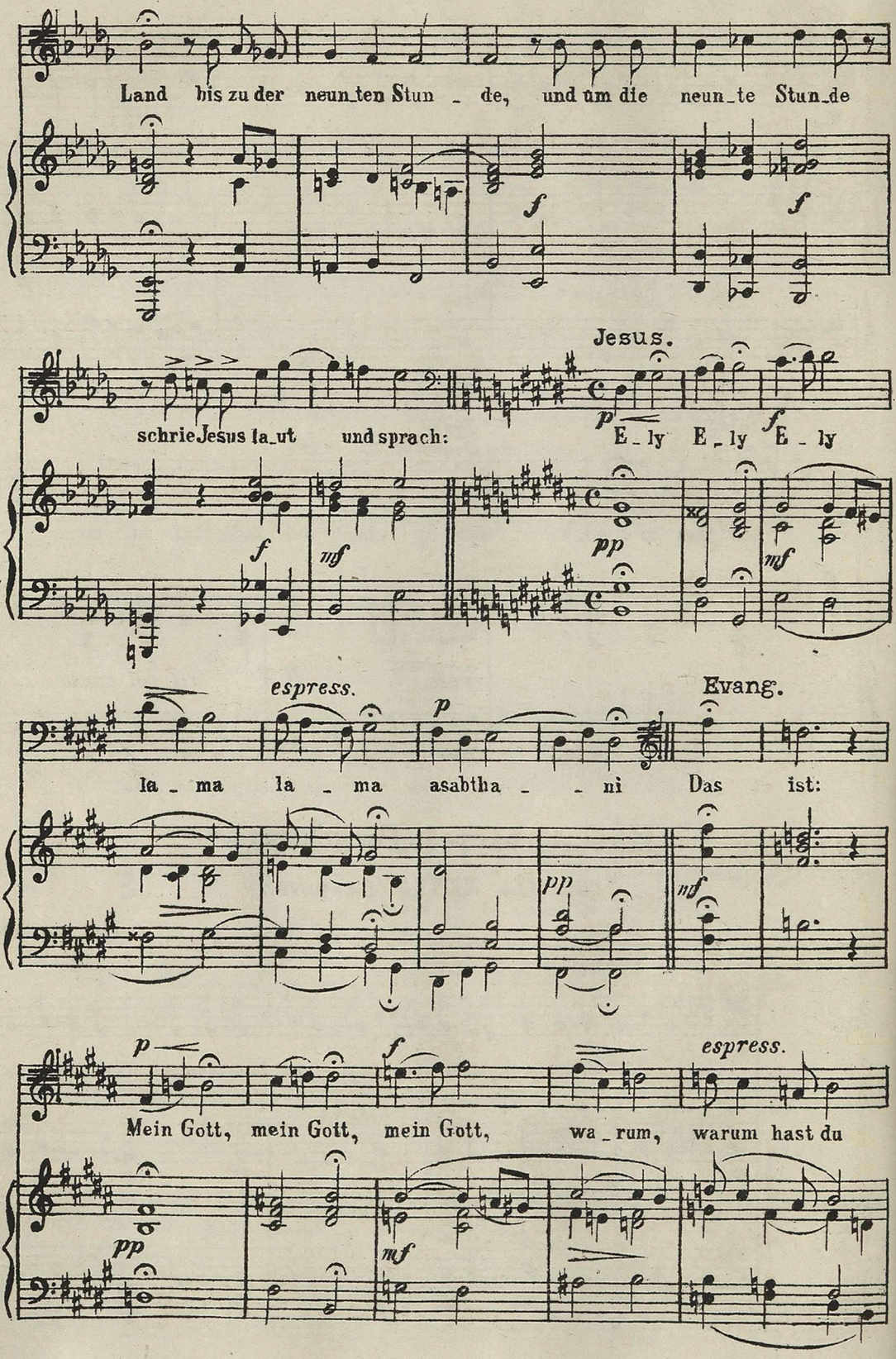


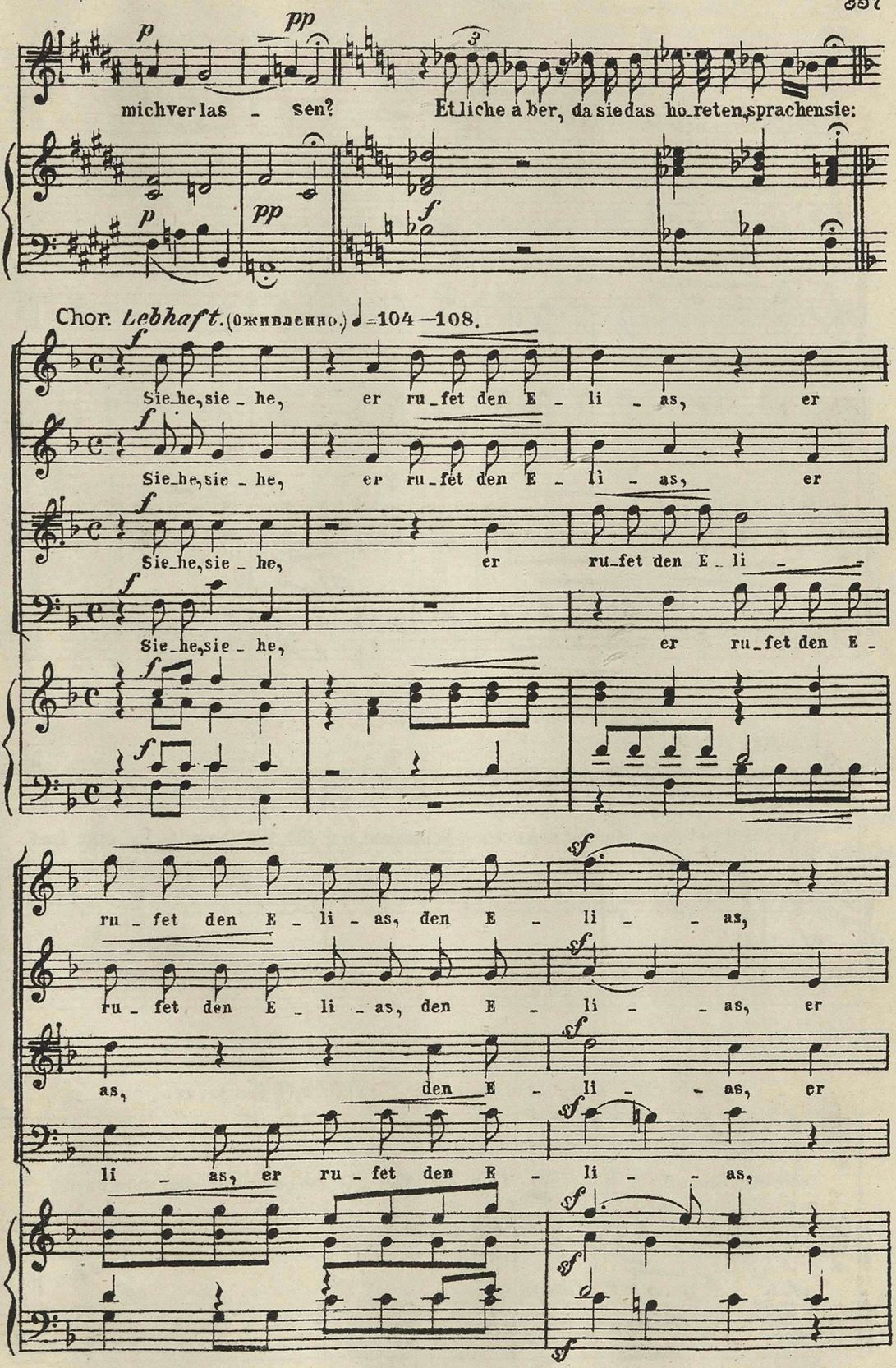
№ 73 Изъ „Страстей Господнихъ“

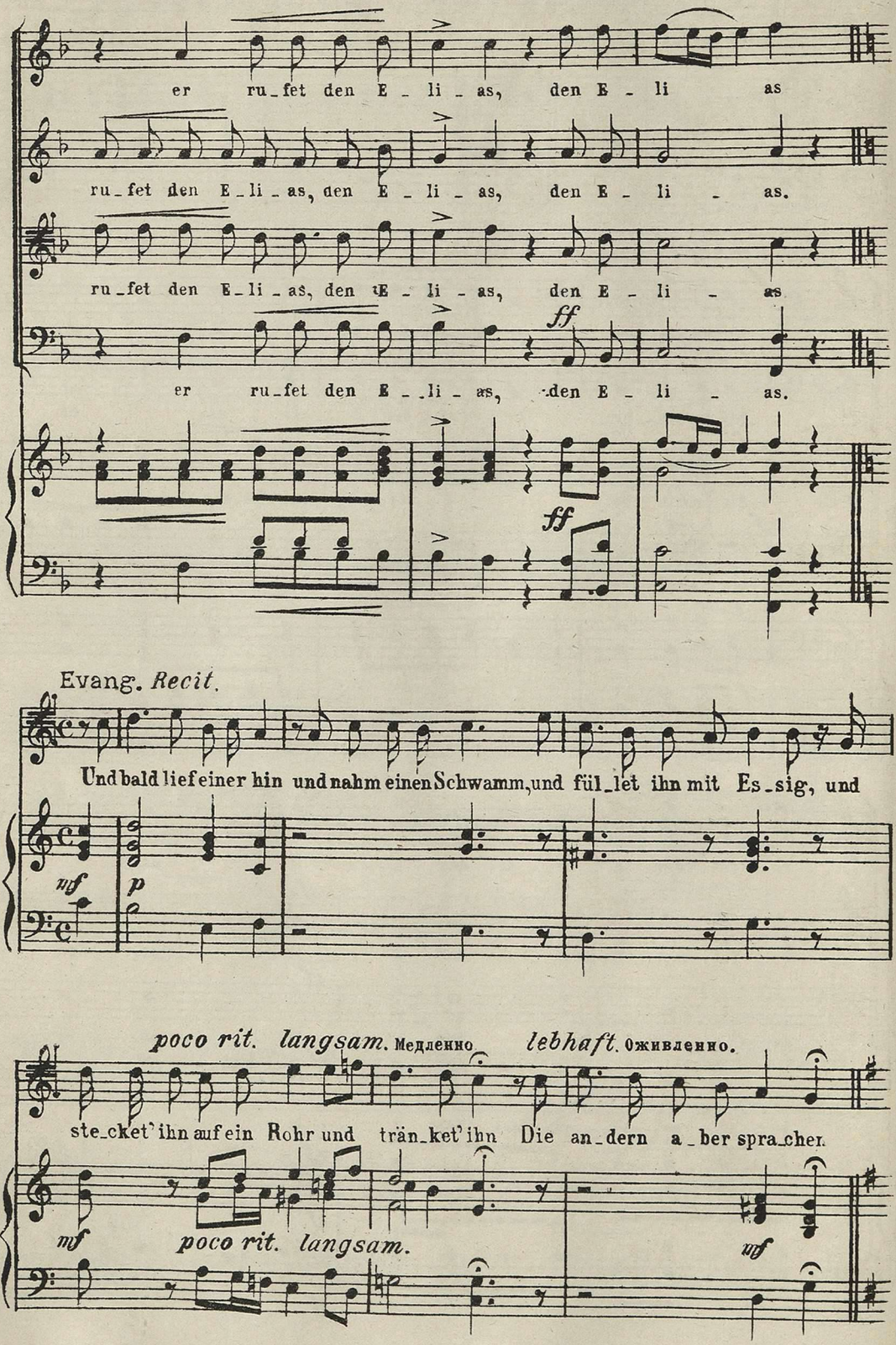
ГЕНРИХА ЩЮТЦА. (1585–1672.)

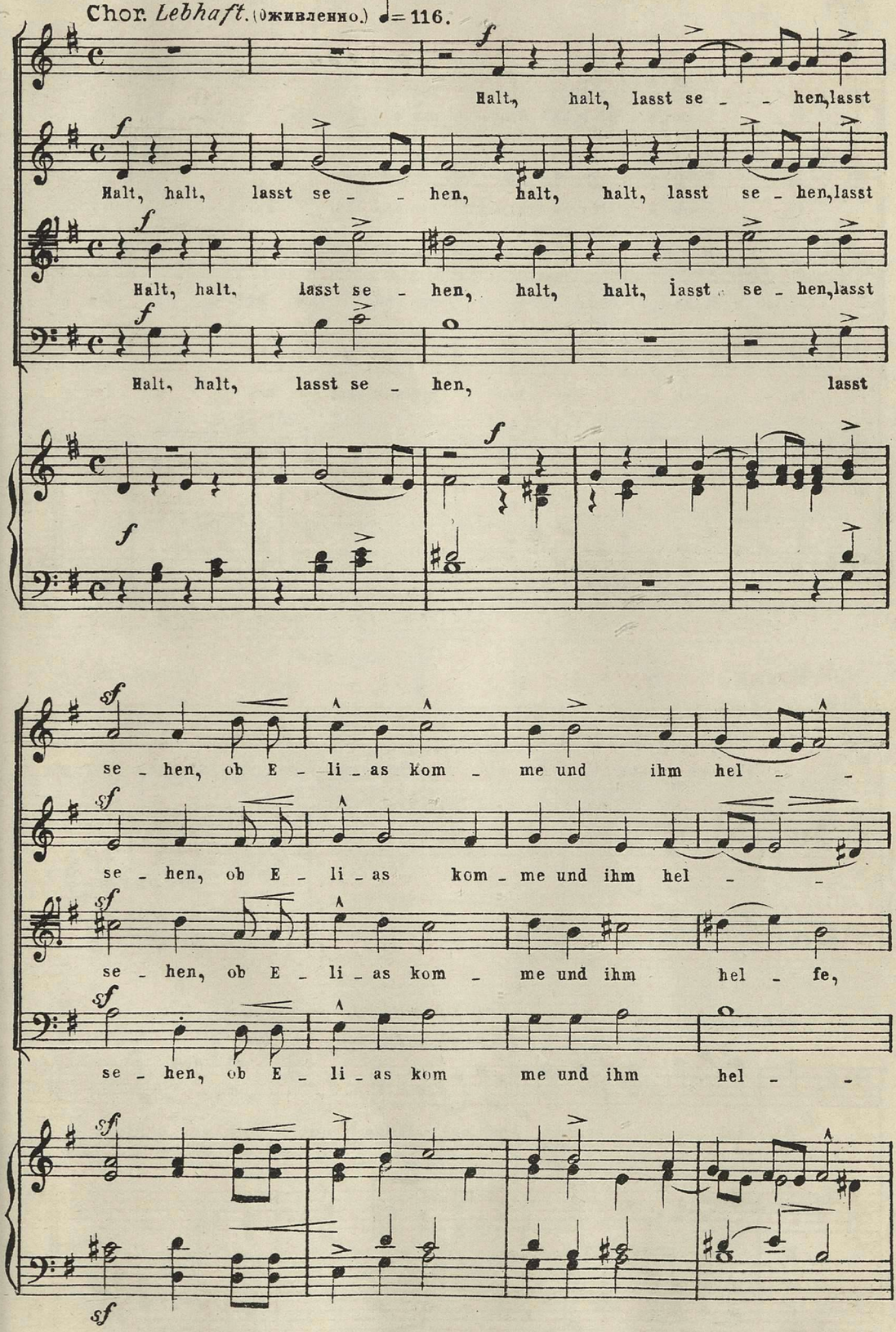
(См. стр. 101.)

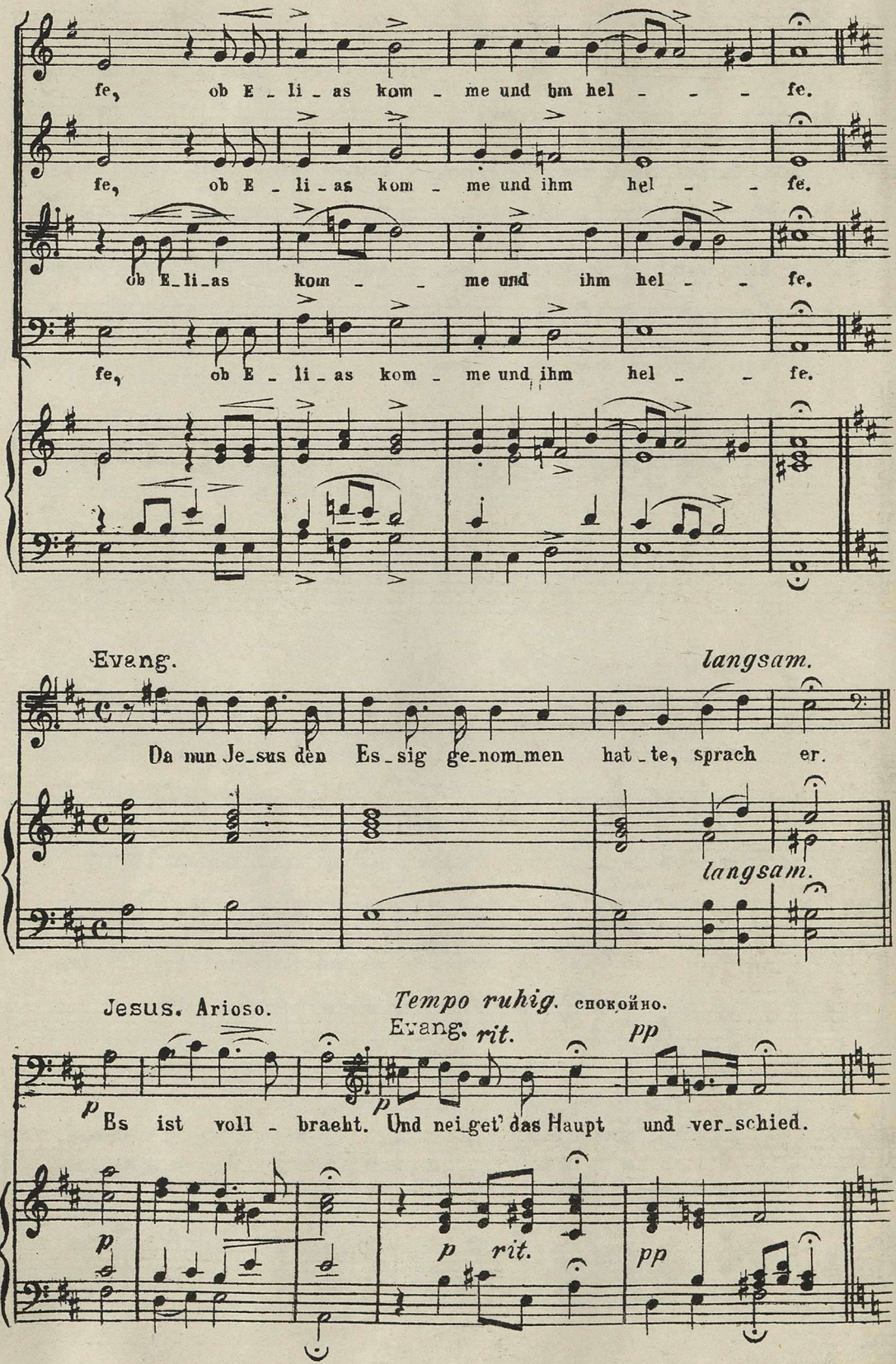


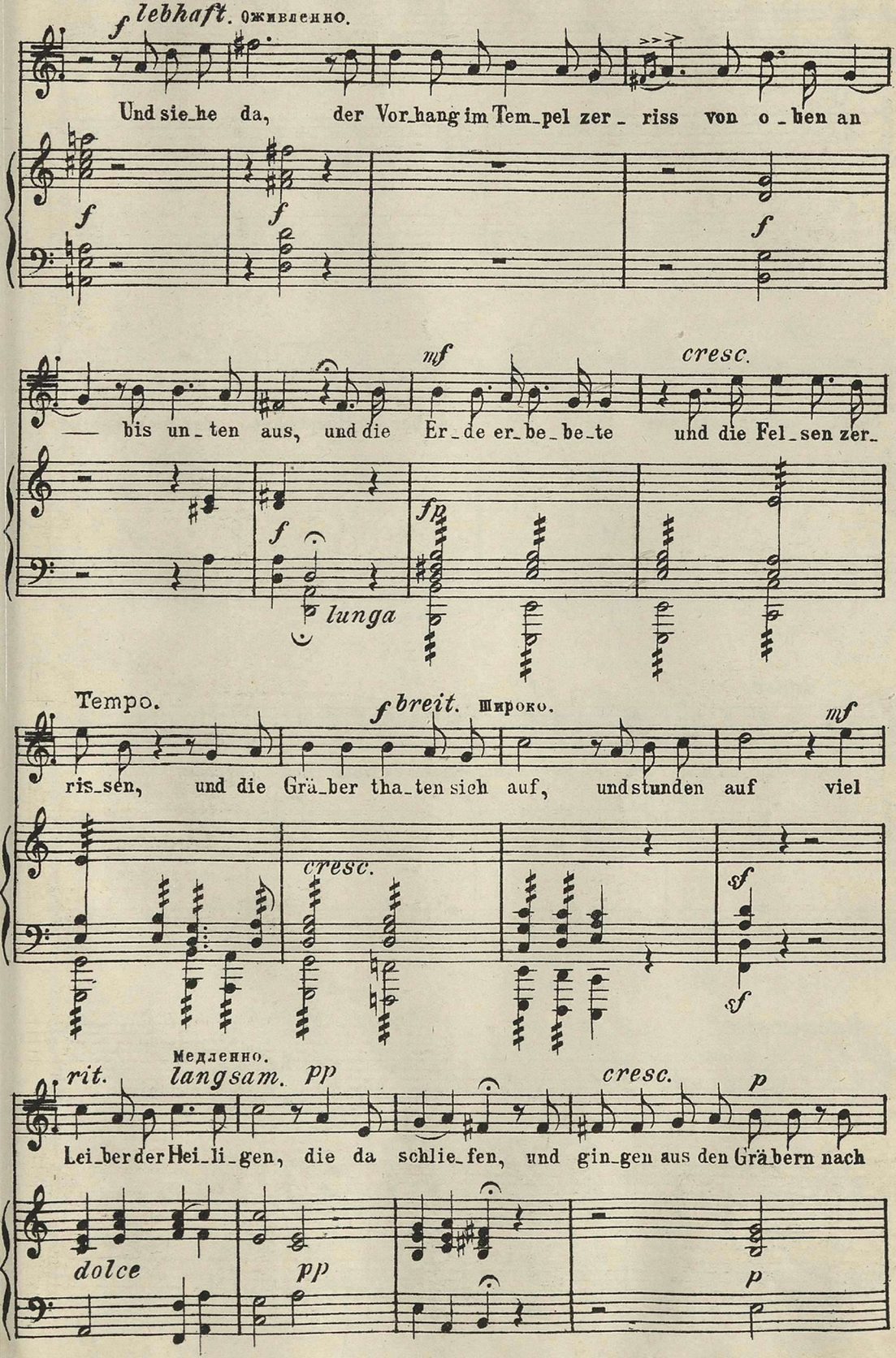

Land bis zu der neun_ten Stun _ de, und um die neun_te Stun_de
Jesus.
schrie Jesus la_ut und sprach: E_ly E_ly E_ly
espress.
Evang.
la _ ma la _ ma asabtha _ _ ni Das ist:
Mein Gott, mein Gott, mein Gott, wa_rum, warum hast du

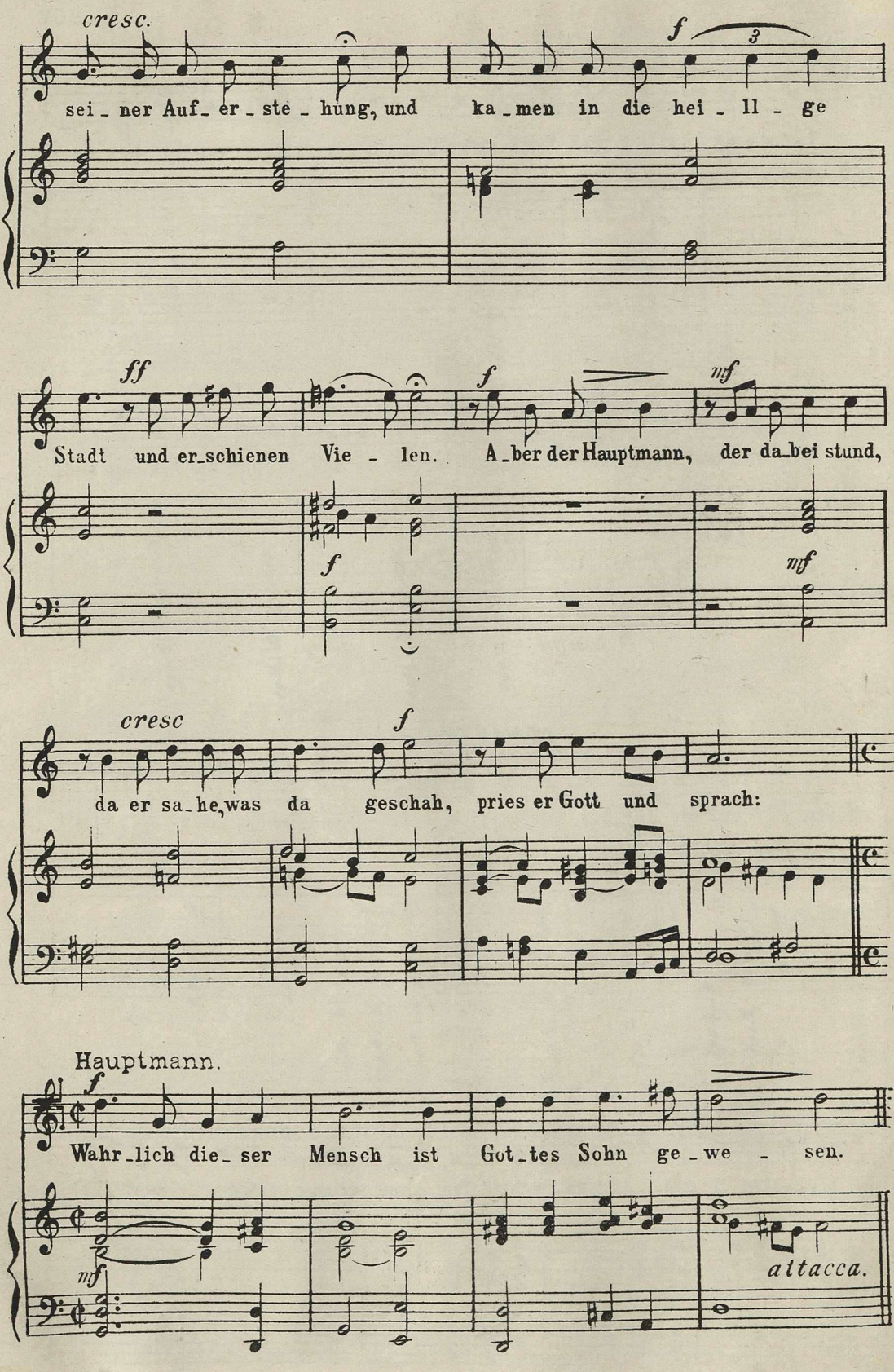

p
pp
michverlas - sen?
Etliche aber, da siedas ho_reten,sprachensie:
Chor. Lebhaft. (Оживленно.) ♩=104—108.
Sie_he,sie_he, er ru_fet den E_li_as, er
Sie_he,sie_he, er ru_fet den E_li_as, er
Sie_he,sie_he, er ru_fet den E_li_
Sie_he,sie_he, er ru_fet den E_
ru_fet den E_li_as, den E_li_as,
ru_fet den E_li_as, den E_li_as, er
as, den E_li_as, er
li_as, er ru_fet den E_li_as,


er ru_fet den E_li_as, den E_li as
ru_fet den E_li_as, den E_li_as, den E_li_as.
ru_fet den E_li_as, den E_li_as, den E_li_as
er ru_fet den E_li_as, den E_li_as.
ff
ff
Evang. Recit.
Und bald lief einer hin und nahm einen Schwamm, und füllet ihn mit Es_sig, und
mf
p
poco rit. langsam. Медленно
lebhaft. Оживленно.
stecket' ihn auf ein Rohr und tränket' ihn Die andern aber sprachen.
mf
poco rit. langsam.
mf

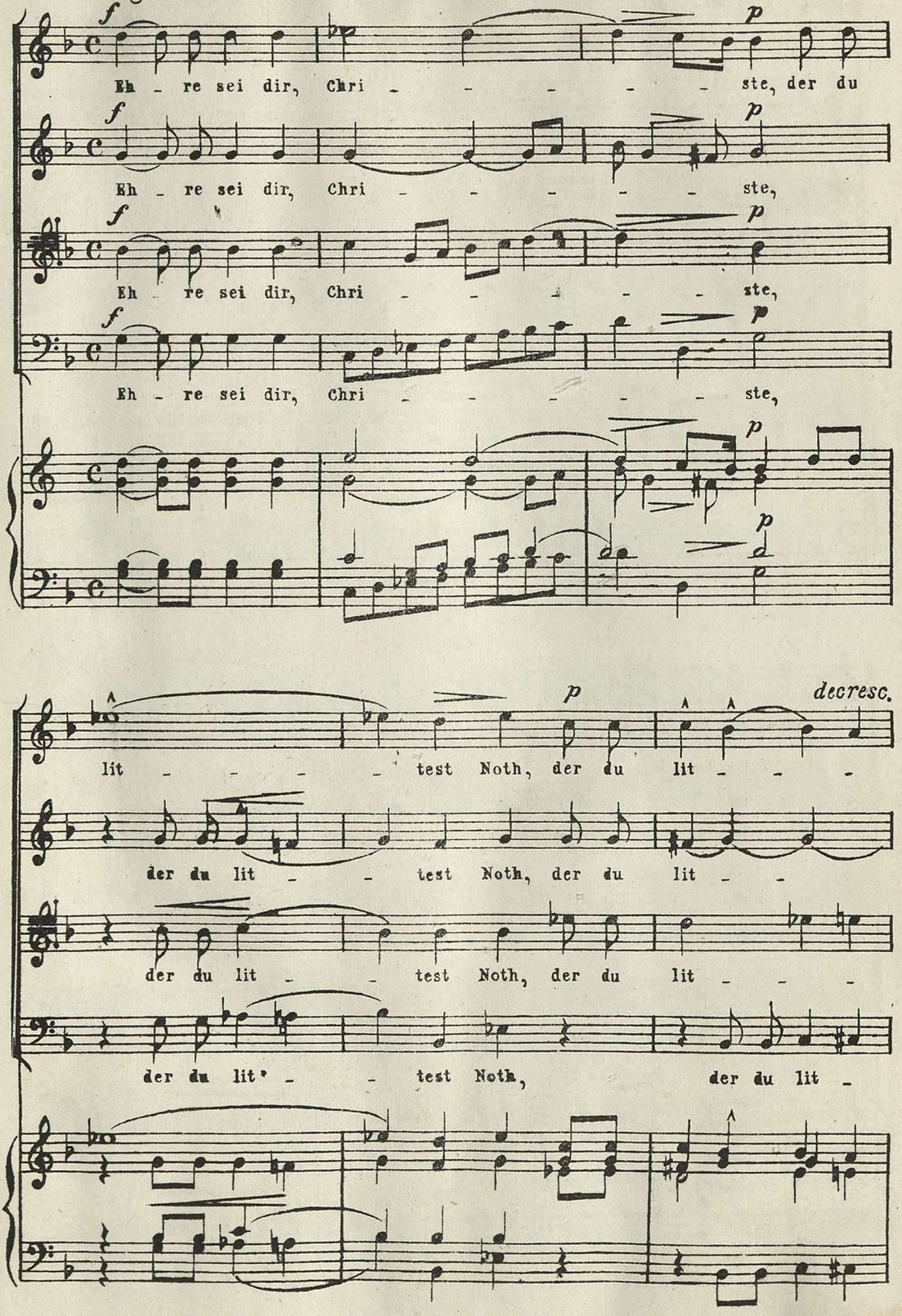

Chor. Lebhaft. (Оживленно.) ♩= 116.
Halt, halt, lasst se - - hen, lasst
Halt, halt, lasst se - - hen, halt, halt, lasst se - hen, lasst
Halt, halt, lasst se - hen, halt, halt, lasst se - hen, lasst
Halt, halt, lasst se - hen, lasst
se - hen, ob E - li - as kom - me und ihm hel - -
se - hen, ob E - li - as kom - me und ihm hel - -
se - hen, ob E - li - as kom - me und ihm hel - fe,
se - hen, ob E - li - as kom me und ihm hel -

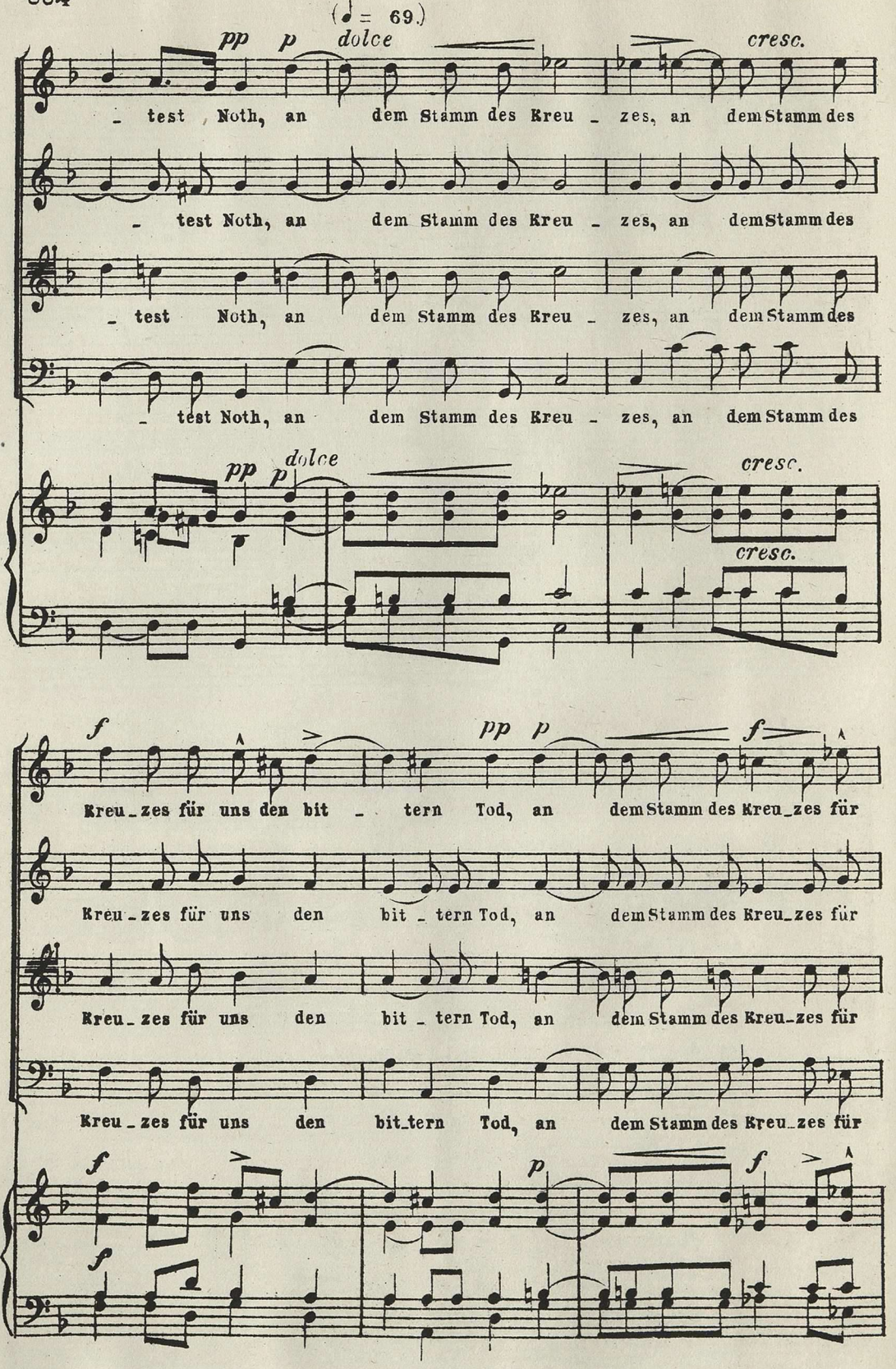

fe, ob E_li_as kom_me und hm hel_fe.
fe, ob E_li_as kom_me und ihm hel_fe.
ob E_li_as kom_me und ihm hel_fe.
fe, ob E_li_as kom_me und ihm hel_fe.
Evang.
langsam.
Da nun Je_sus den Es_sig ge_nom_men hat_te, sprach er.
langsam.
Jesus. Arioso.
Tempo ruhig. спокойно.
Evang.
rit.
pp
p
Es ist voll_braeht. Und nei_get' das Haupt und ver_schied.
p
p
rit.
pp

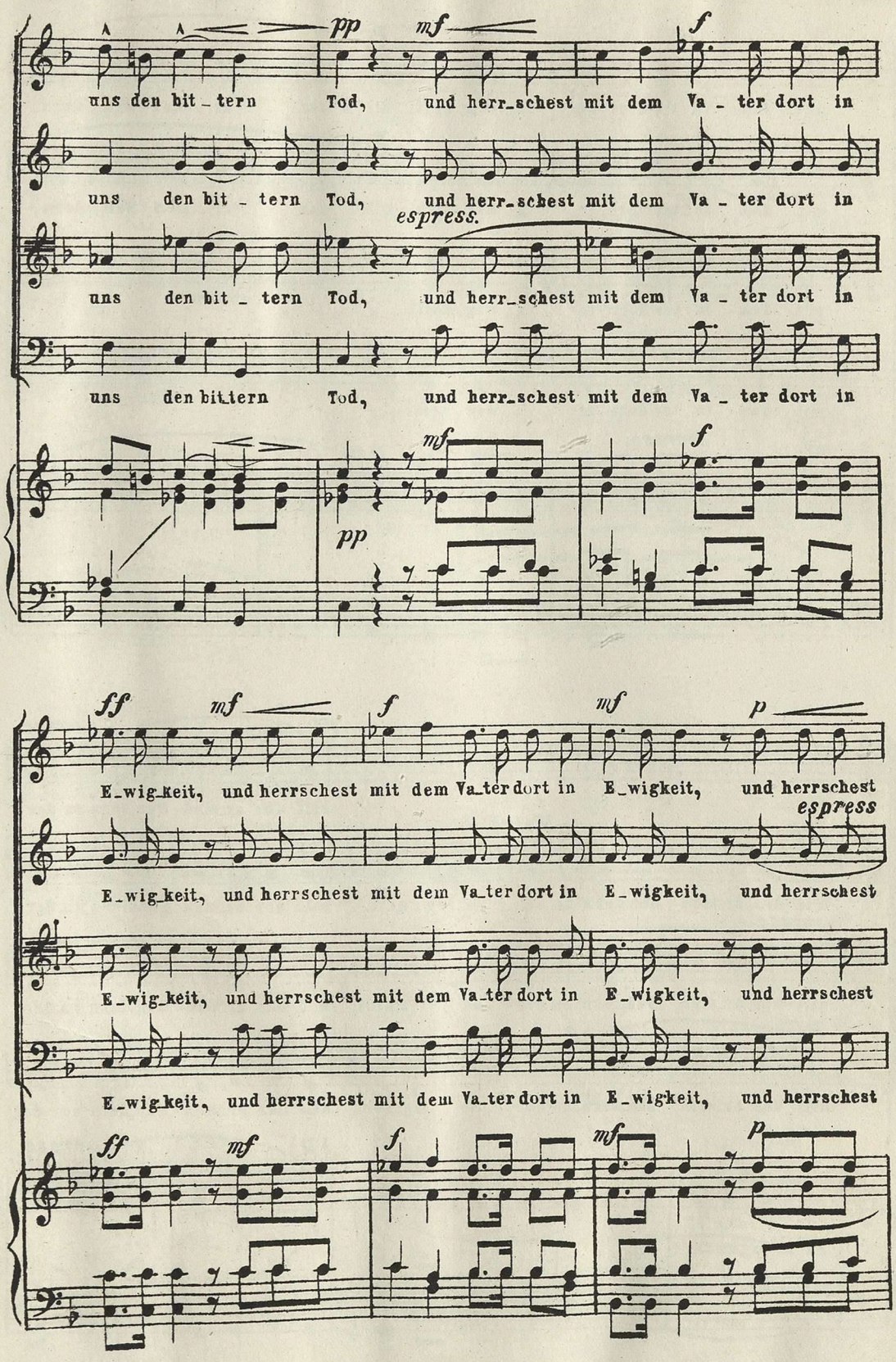

f lebhaft. Оживленно.
Und sie_he da, der Vor_hang im Tem_pel zer_ riss von o_ben an
f
f
f
mf
cresc.
— bis un_ten aus, und die Er_de er_be_be_te und die Fel_sen zer_
f
lunga
fp
Tempo.
f breit. Широко.
mf
ris_sen, und die Grä_ber tha_ten sich auf, und stunden auf viel
cresc.
sf
sf
Медленно.
rit.
langsam.
pp
cresc.
p
Lei_ber der Hei_li_gen, die da schlie_fen, und gin_gen aus den Grä_bern nach
dolce
pp
p

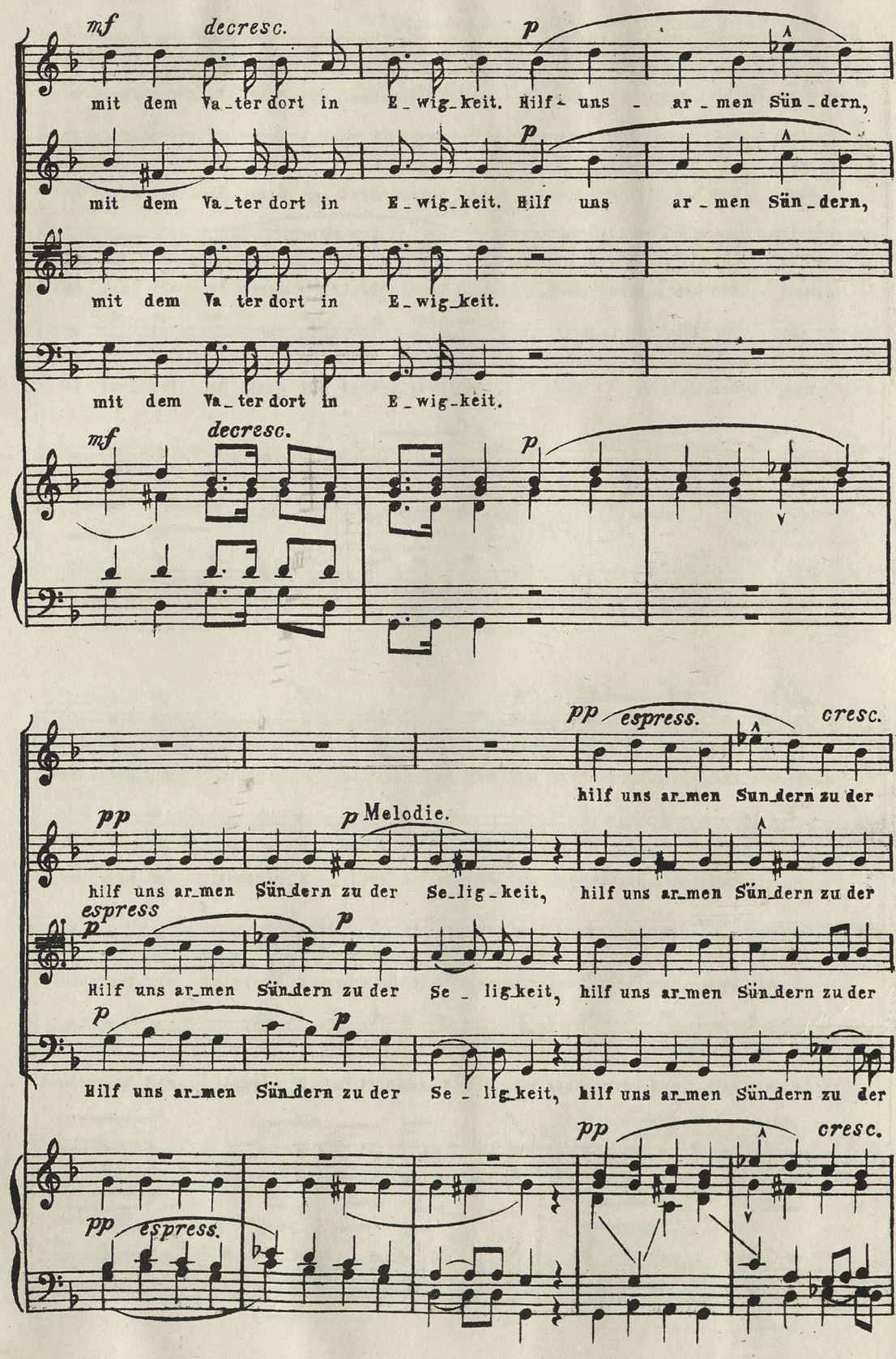

cresc.
f
sei_ner Auf_er_ste_hung, und ka_men in die hei_ll_ge
ff
f
mf
Stadt und er_schienen Vie_len. A_ber der Hauptmann, der da_bei stund,
f
mf
cresc
f
da er sa_he, was da geschah, pries er Gott und sprach:
Hauptmann.
f
Wahr_lich die_ser Mensch ist Got_tes Sohn ge_we_sen.
mf
attacca.

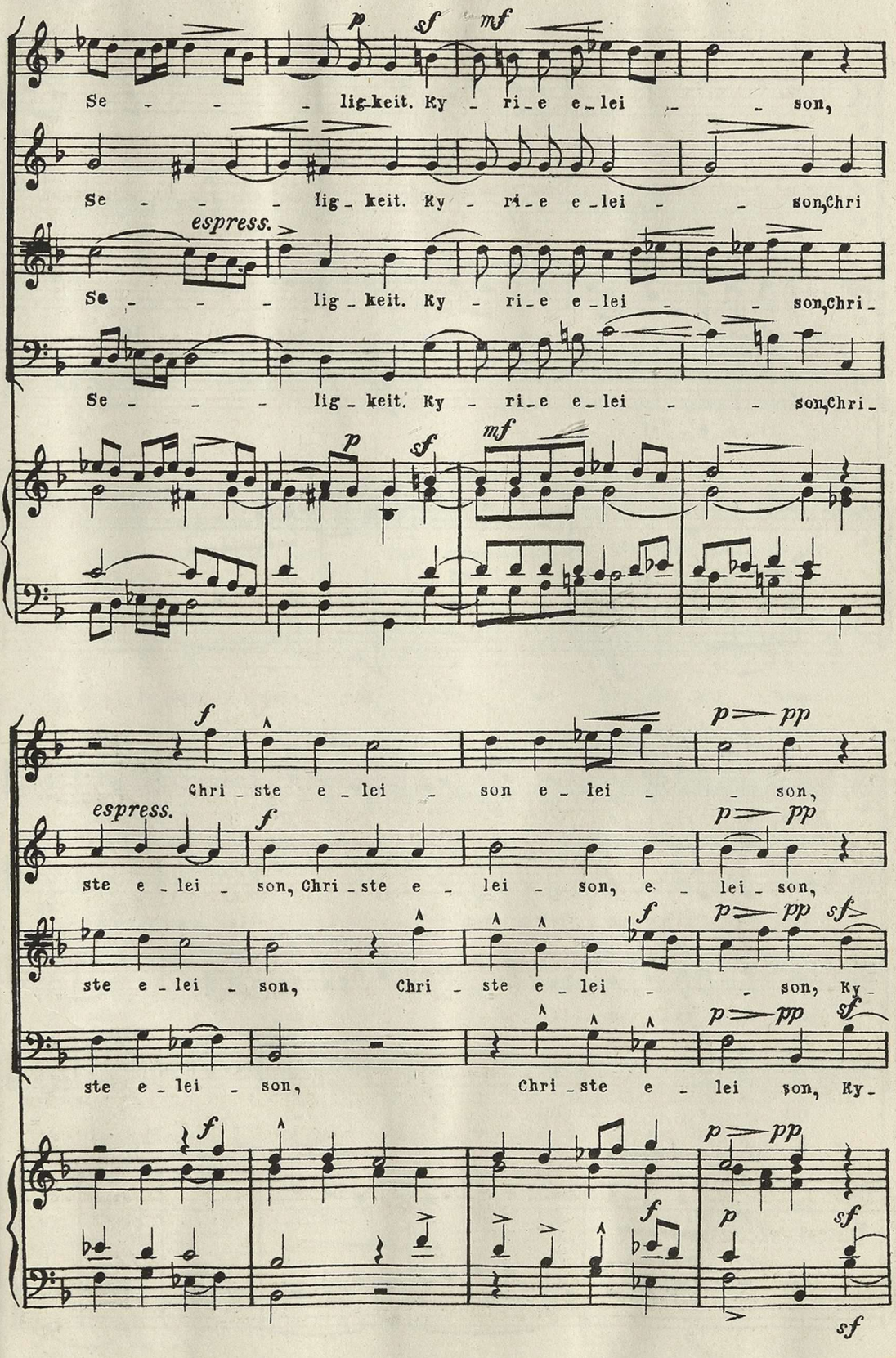
Adagio. (Andante.) ♩ = 66. **Schlusschor.** (Заключительный хоръ.)

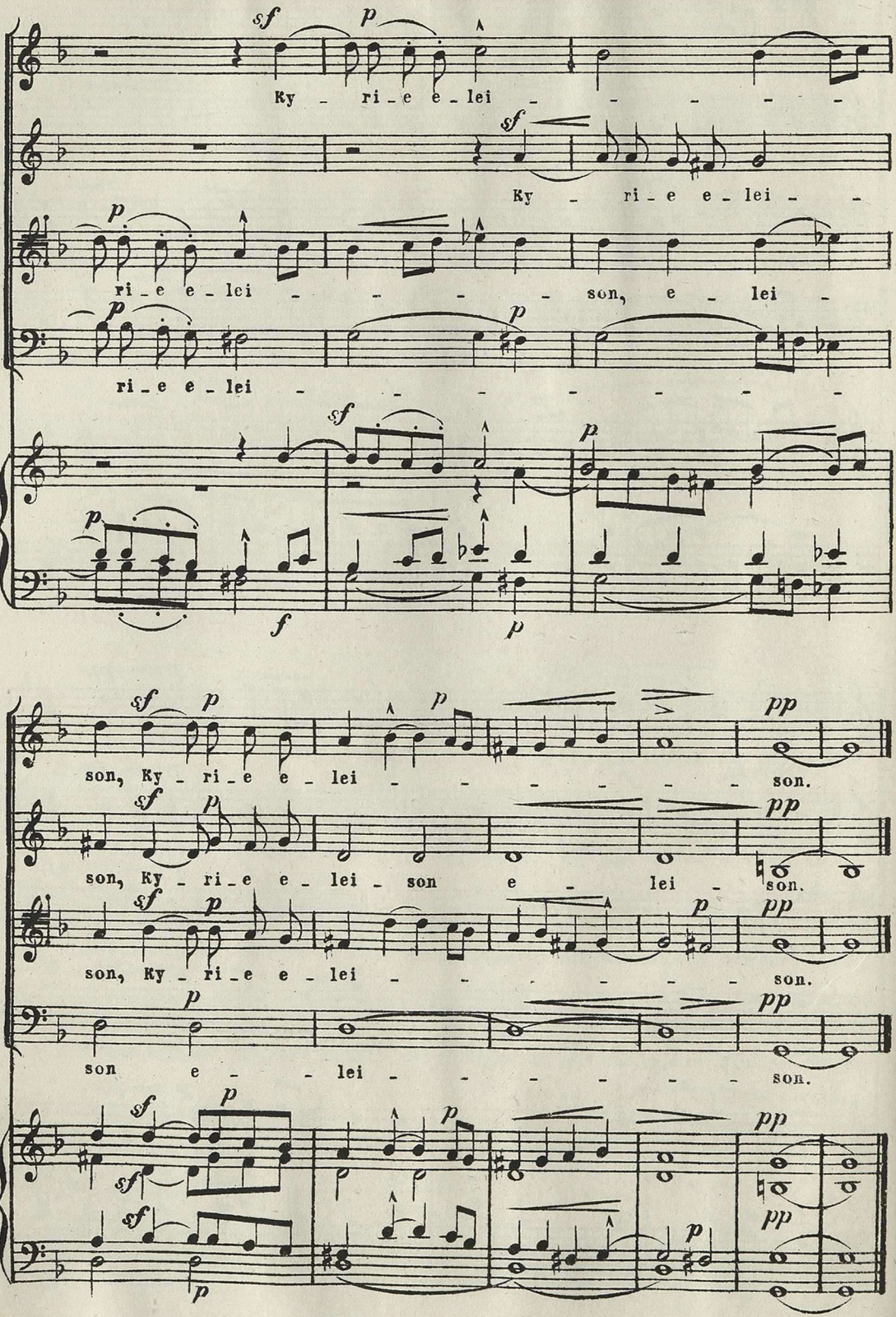



(♩= 69.)
pp p dolce cresc.
test Noth, an dem Stamm des Kreu - zes, an dem Stamm des
test Noth, an dem Stamm des Kreu - zes, an dem Stamm des
test Noth, an dem Stamm des Kreu - zes, an dem Stamm des
test Noth, an dem Stamm des Kreu - zes, an dem Stamm des
pp p dolce cresc.
cresc.
f pp p f
Kreu - zes für uns den bit - tern Tod, an dem Stamm des Kreu - zes für
Kreu - zes für uns den bit - tern Tod, an dem Stamm des Kreu - zes für
Kreu - zes für uns den bit - tern Tod, an dem Stamm des Kreu - zes für
Kreu - zes für uns den bit - tern Tod, an dem Stamm des Kreu - zes für
f p f
f


pp
mf
f
uns den bit_tern Tod, und herr_schest mit dem Va_ter dort in
uns den bit_tern Tod, und herr_schest mit dem Va_ter dort in
espress.
uns den bit_tern Tod, und herr_schest mit dem Va_ter dort in
uns den bit_tern Tod, und herr_schest mit dem Va_ter dort in
mf
pp
f
ff
mf
f
mf
p
E_wig_keit, und herrschest mit dem Va_ter dort in E_wigkeit, und herrschest
espress
E_wig_keit, und herrschest mit dem Va_ter dort in E_wigkeit, und herrschest
E_wig_keit, und herrschest mit dem Va_ter dort in E_wigkeit, und herrschest
E_wig_keit, und herrschest mit dem Va_ter dort in E_wigkeit, und herrschest
ff
mf
f
mf
p


mf
decresc.
p
mit dem Va_ter dort in E_wig_keit. Hilf uns ar_men Sün_dern,
mit dem Va_ter dort in E_wig_keit. Hilf uns ar_men Sün_dern,
mit dem Va ter dort in E_wig_keit.
mit dem Va_ter dort in E_wig_keit.
mf
decresc.
p
pp
espress.
cresc.
hilf uns ar_men Sün_dern zu der
pp
p Melodie.
hilf uns ar_men Sün_dern zu der Se_lig_keit, hilf uns ar_men Sün_dern zu der
espress
p
p
Hilf uns ar_men Sün_dern zu der Se_lig_keit, hilf uns ar_men Sün_dern zu der
p
p
Hilf uns ar_men Sün_dern zu der Se_lig_keit, hilf uns ar_men Sün_dern zu der
pp
cresc.
pp
espress.

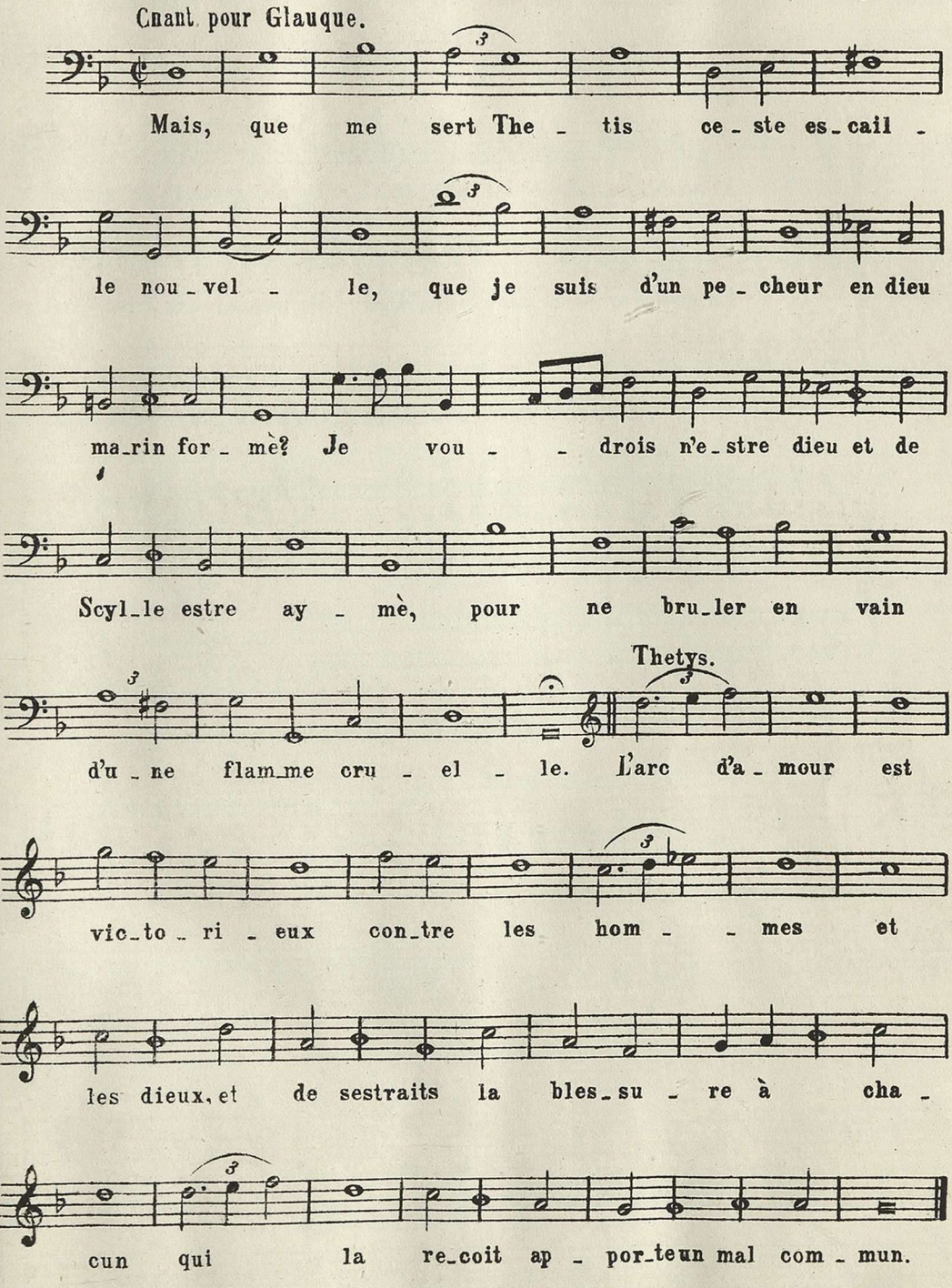

Se - - - lig-keit. Ky - ri-e e-lei - - son,
Se - - - lig-keit. Ky - ri-e e-lei - - son, Chri
espress.
Se - - - lig-keit. Ky - ri-e e-lei - - son, Chri-
Se - - - lig-keit. Ky - ri-e e-lei - - son, Chri-
Chri-ste e-lei - son e-lei - - son,
espress.
ste e-lei - son, Chri-ste e-lei - son, e-lei-son,
ste e-lei - son, Chri-ste e-lei - - son, Ky-
ste e-lei - son, Chri-ste e-lei son, Ky-


Ky - ri - e e - lei - - - - -
Ky - ri - e e - lei - -
ri - e e - lei - - - - son, e - lei -
ri - e e - lei - - - - - - -
son, Ky - ri - e e - lei - - - - - son.
son, Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son.
son, Ky - ri - e e - lei - - - - - son.
son e - - lei - - - - - son.

№ 74.

Изъ „Ballet comique de la Royne.“ (1582 г.)

(См. стр. 102.)



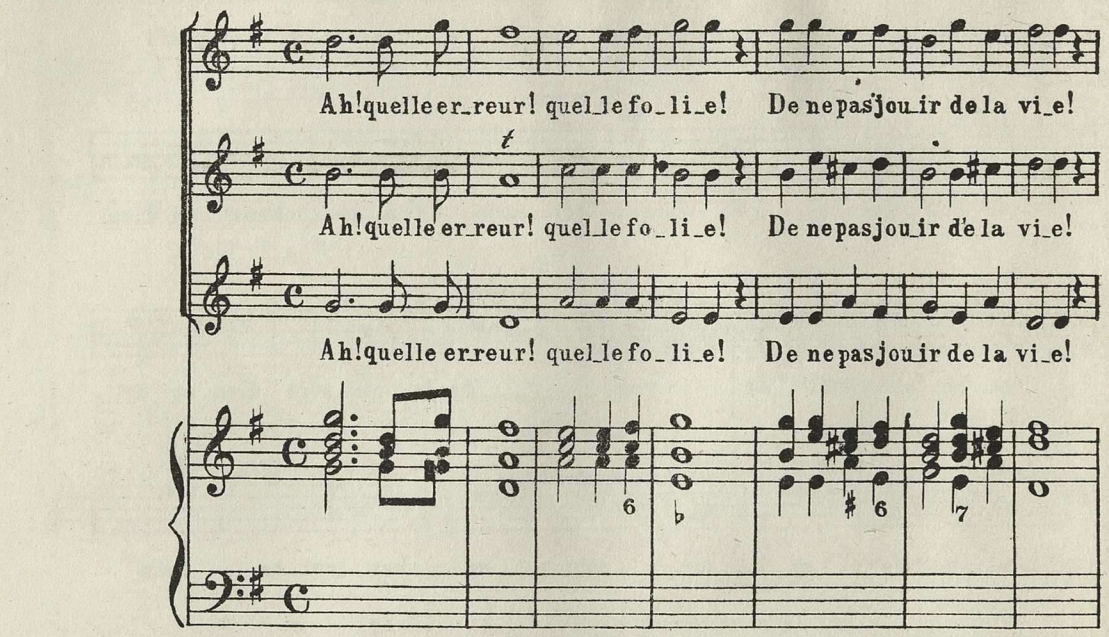
№ 75.[a]

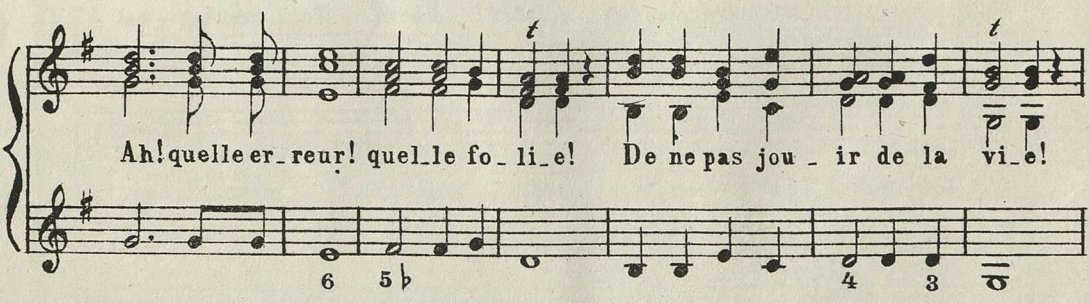
Хоръ пастуховъ и пастушекъ

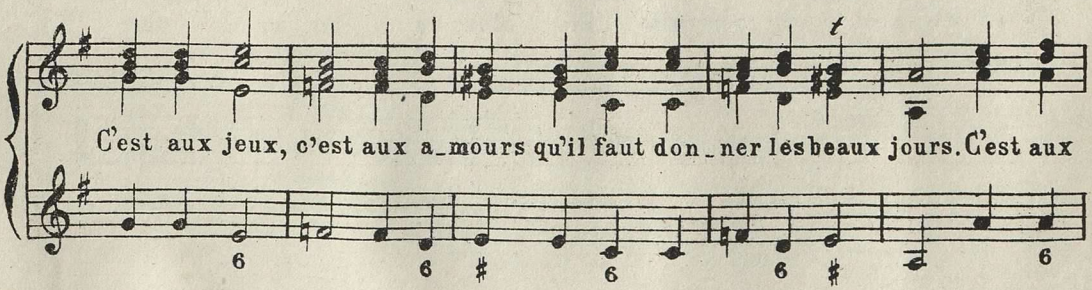
изъ музыкальной трагедіи „АРМИДА“

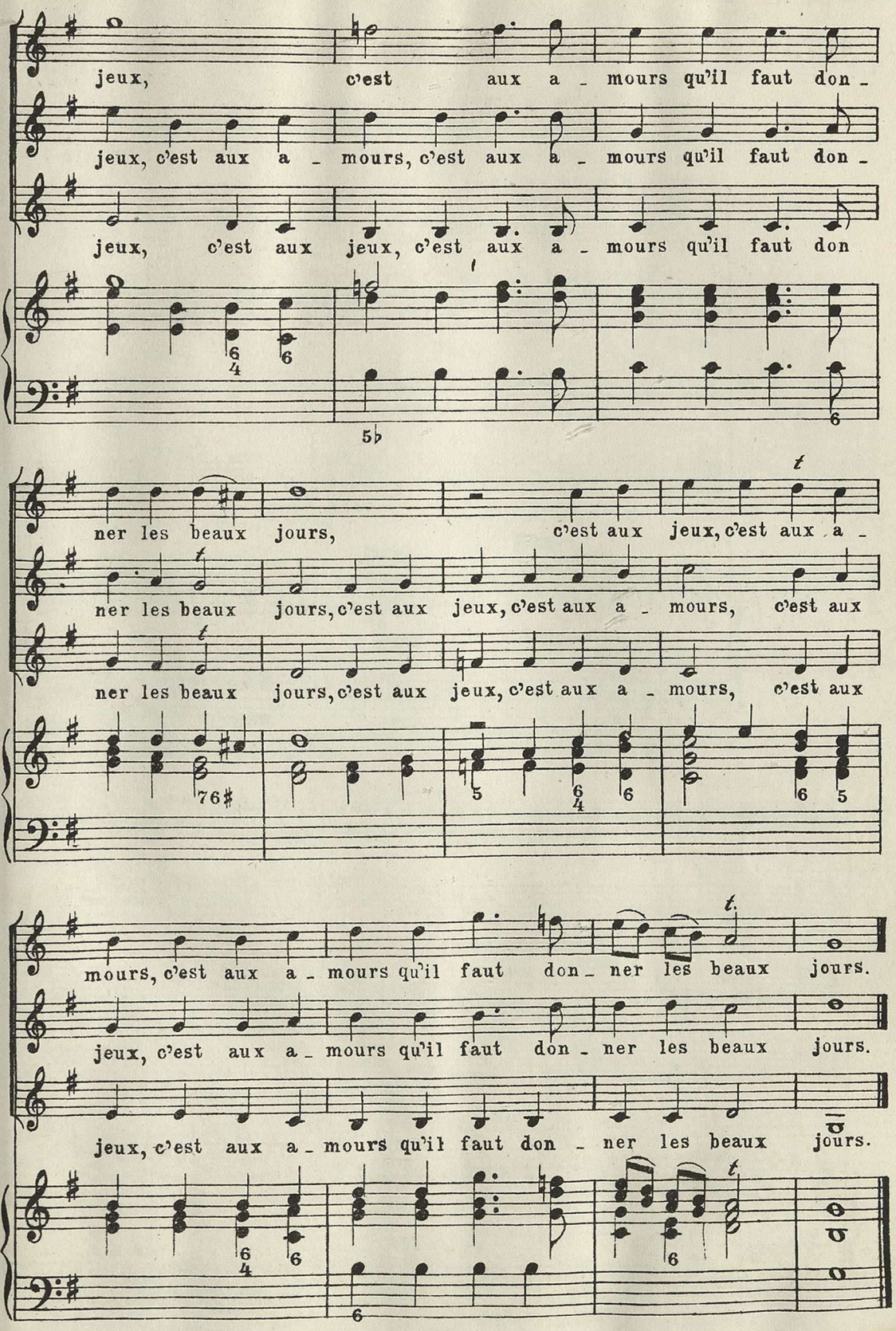
Ж. Б. ЛЮЛЛИ (1633–1687.)

(См. стр. 102.)





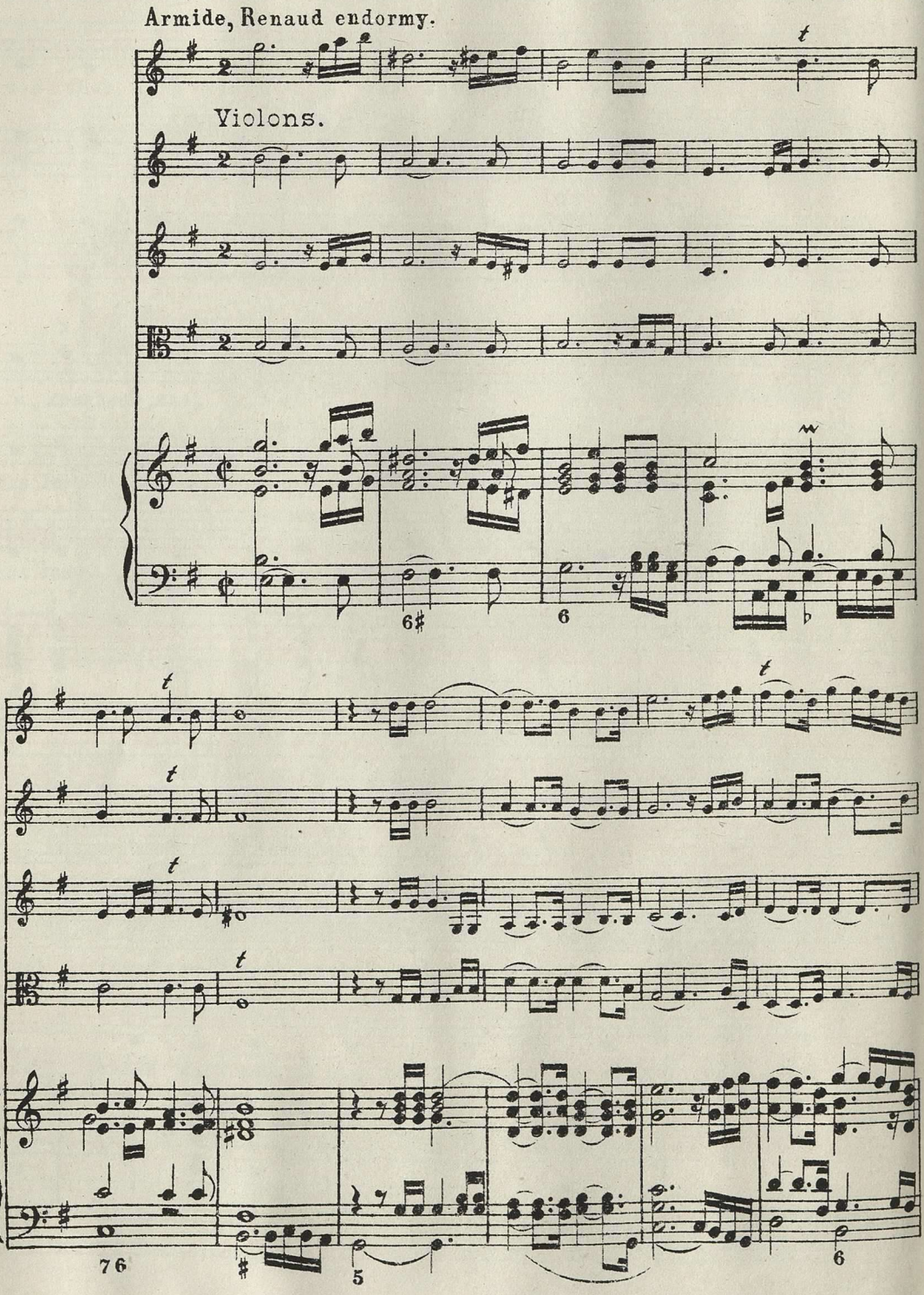


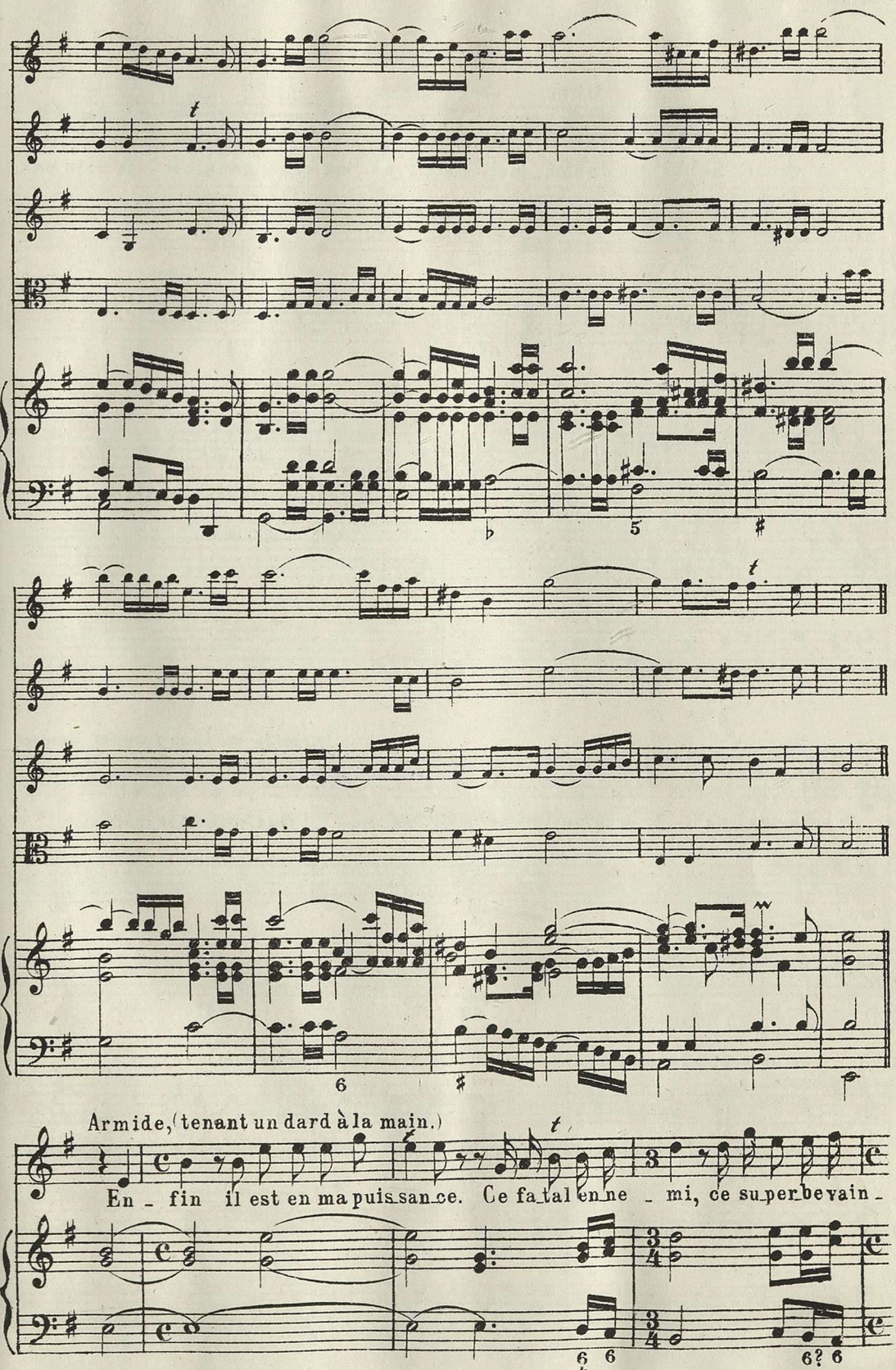

jeux, c'est aux a - mours qu'il faut don -
jeux, c'est aux a - mours, c'est aux a - mours qu'il faut don -
jeux, c'est aux jeux, c'est aux a - mours qu'il faut don
ner les beaux jours, c'est aux jeux, c'est aux a -
ner les beaux jours, c'est aux jeux, c'est aux a - mours, c'est aux
ner les beaux jours, c'est aux jeux, c'est aux a - mours, c'est aux
mours, c'est aux a - mours qu'il faut don - ner les beaux jours.
jeux, c'est aux a - mours qu'il faut don - ner les beaux jours.
jeux, c'est aux a - mours qu'il faut don - ner les beaux jours.

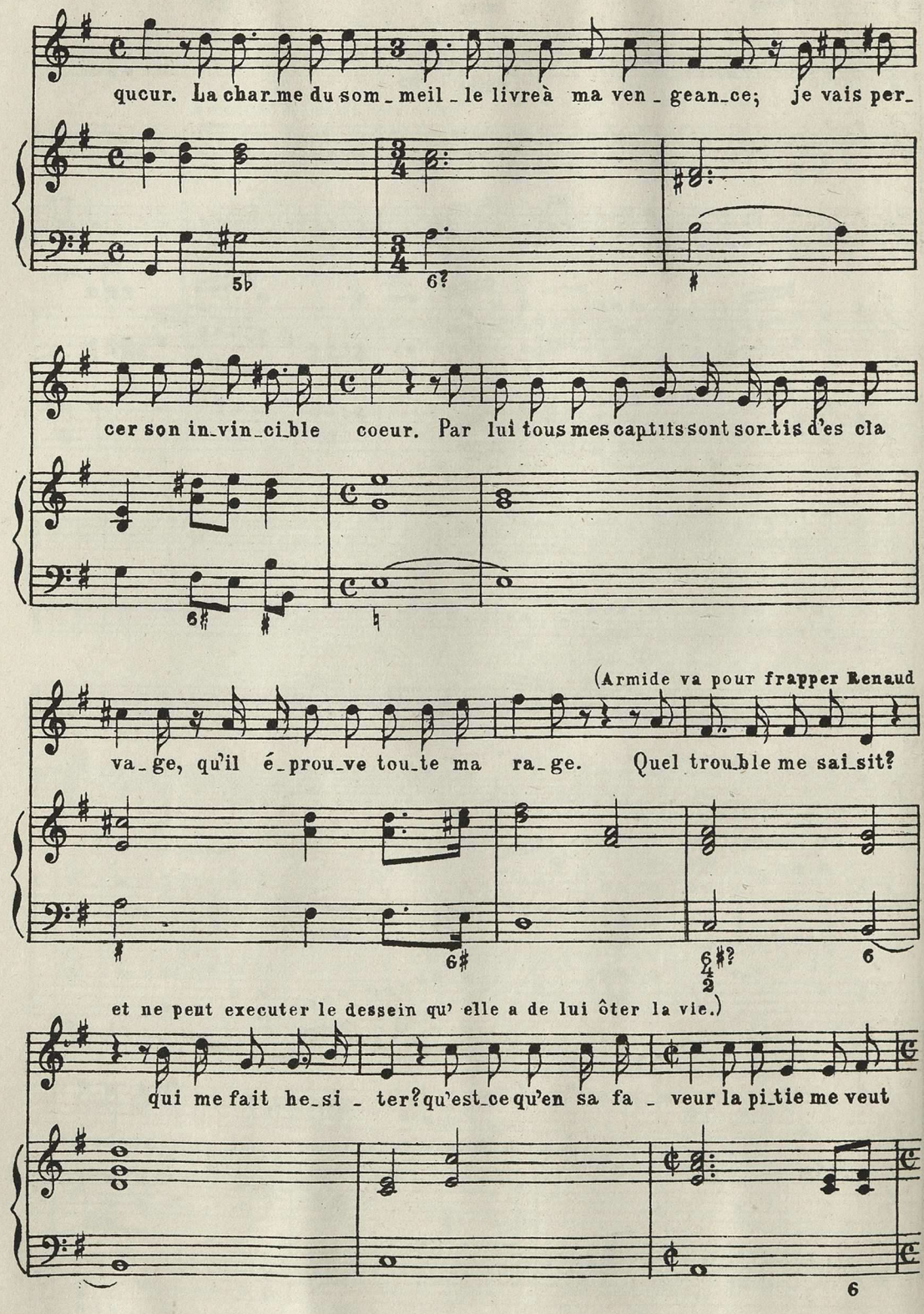
№75b. Изъ музыкальной трагедіи „АРМИДА“

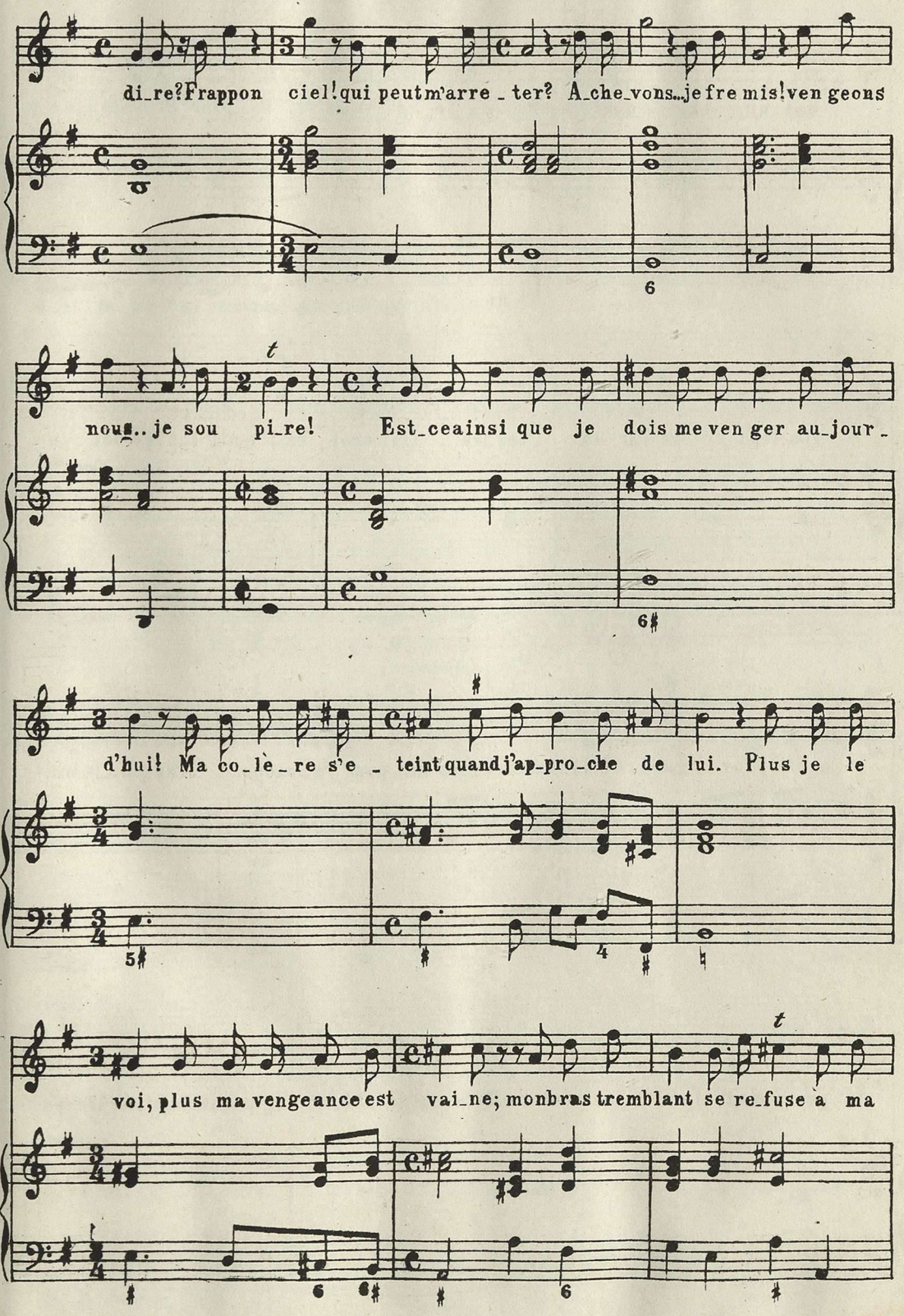
Ж. Б. ЛЮЛЛИ (1633-1687.)

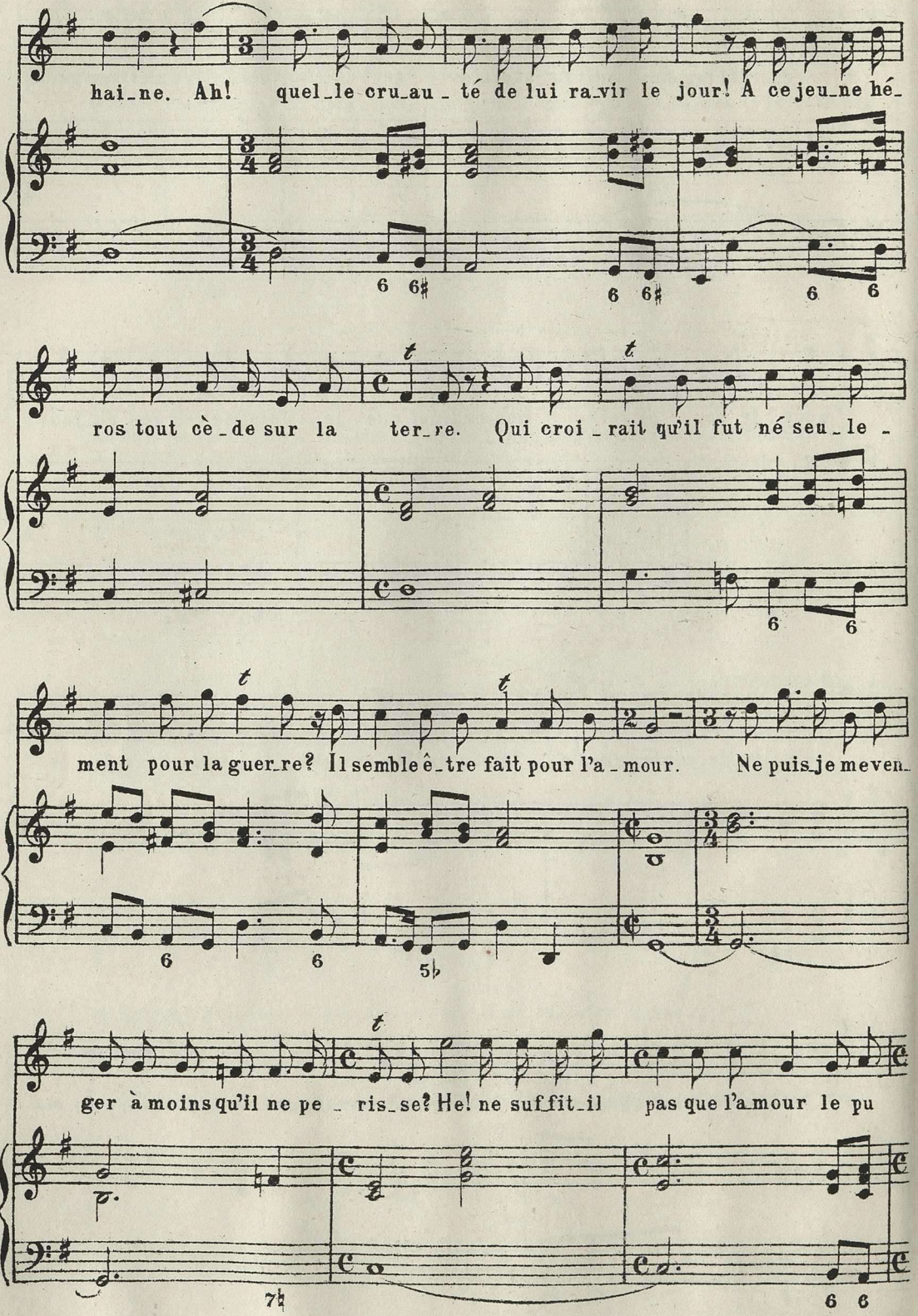
(см. стр. 102.)

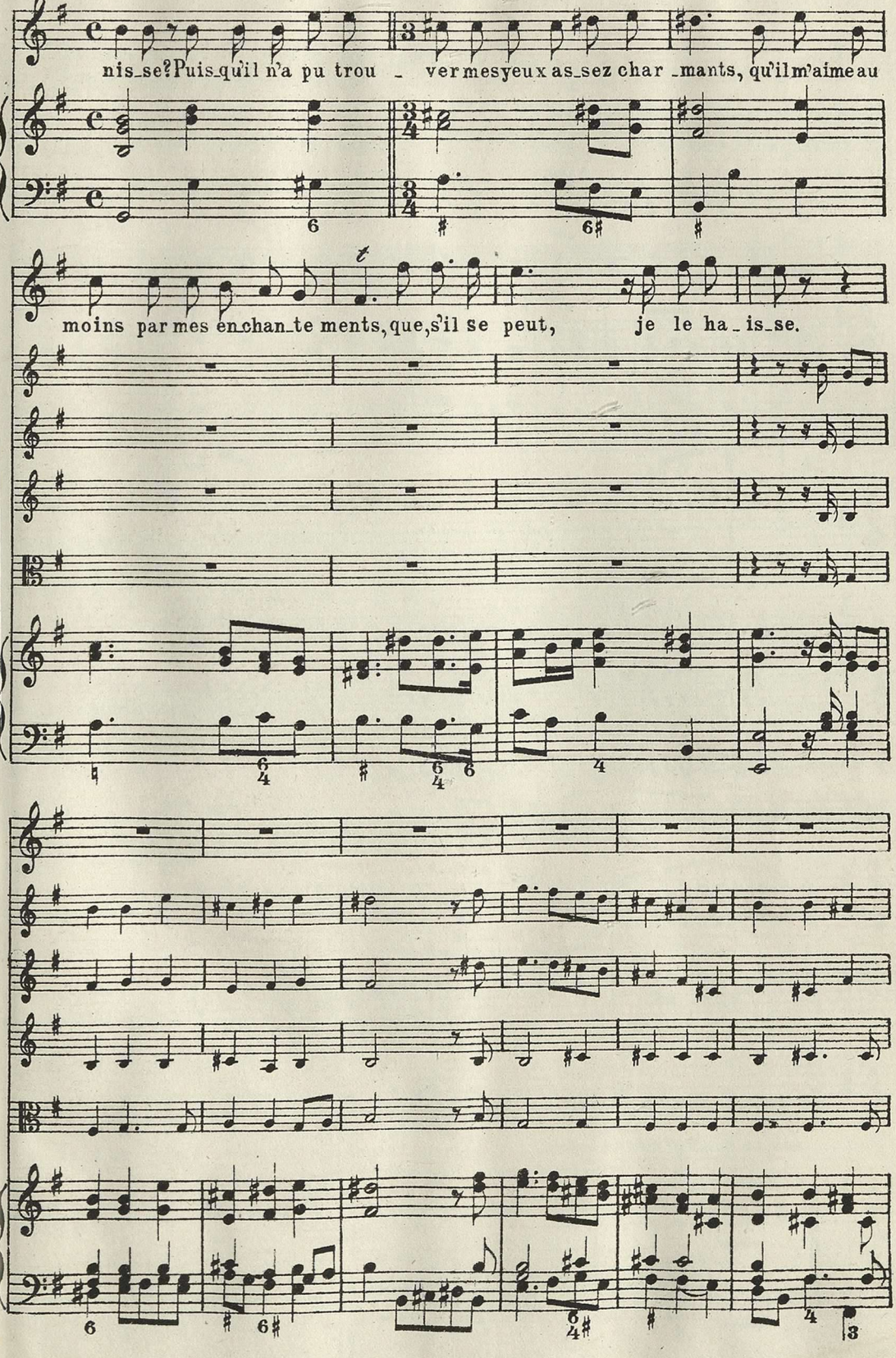


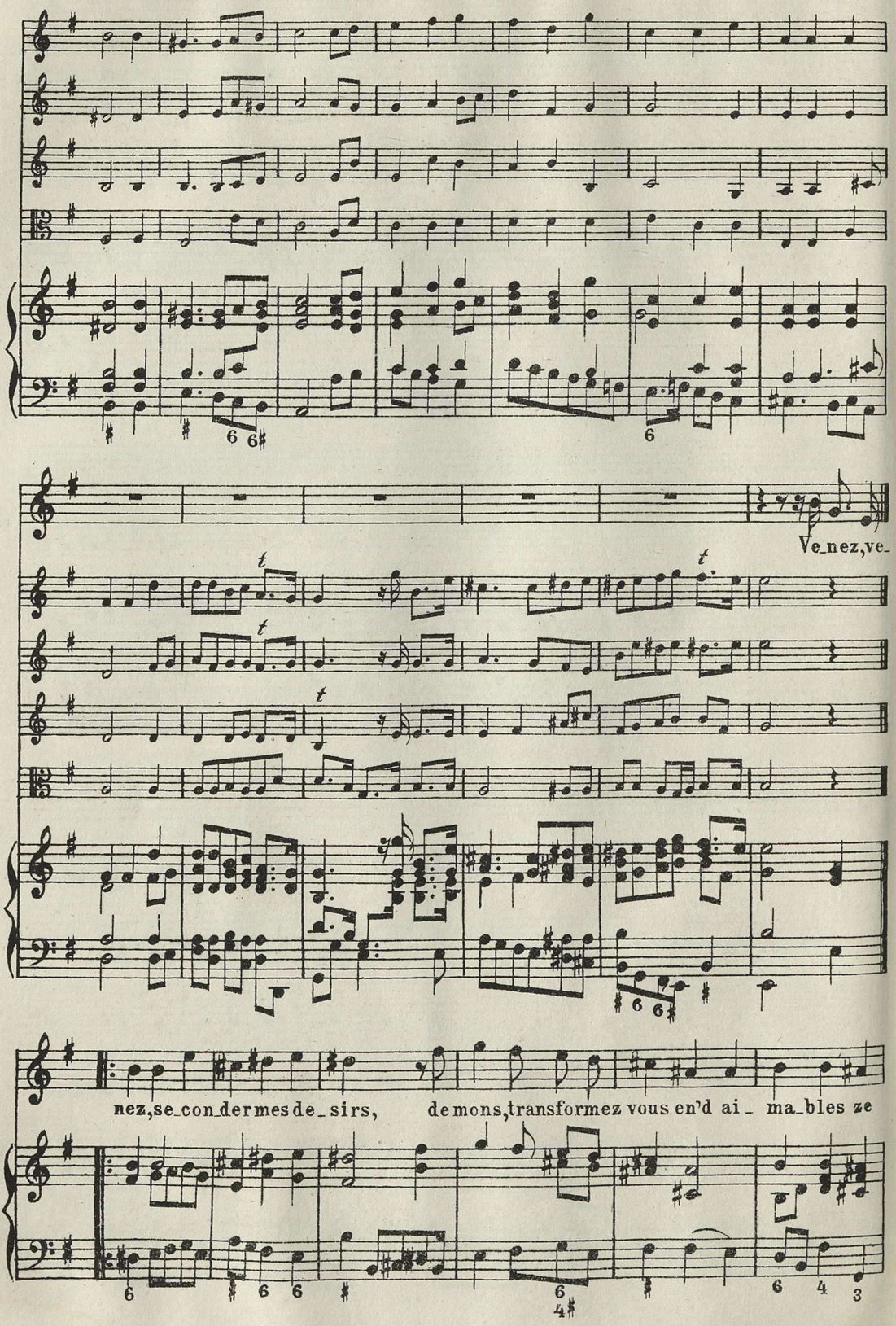

Armide, (tenant un dard à la main.)
En - fin il est en ma puis-san-ce. Ce fa-tal en-ne - mi, ce su-per-be vain -

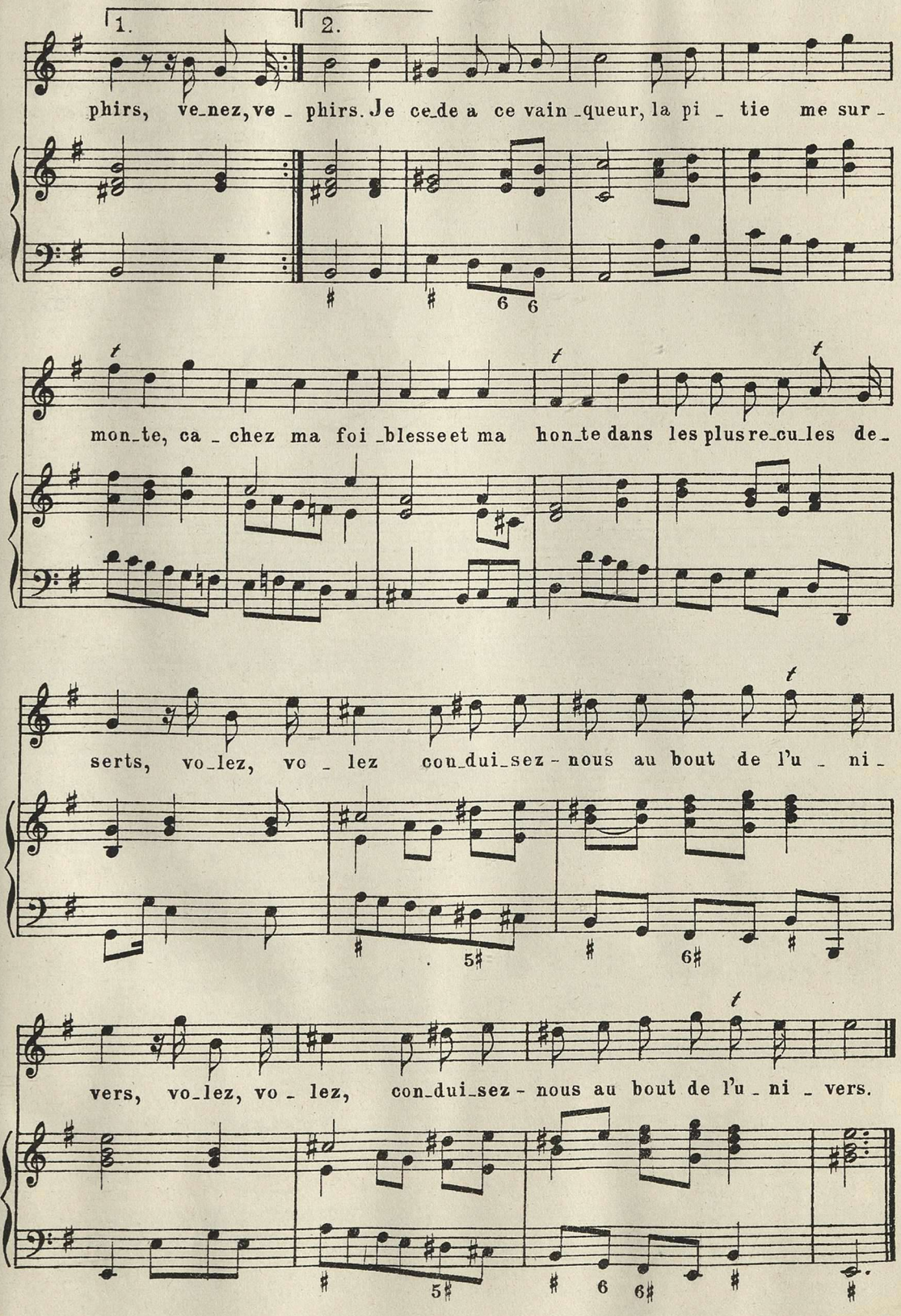

queur. La charme du sommeil le livre à ma vengeance; je vais per-
cer son invincible coeur. Par lui tous mes captifs sont sortis d'es cla
va-ge, qu'il éprouve toute ma rage. Quel trouble me saisit?
(Armide va pour frapper Renaud
et ne peut executer le dessein qu' elle a de lui ôter la vie.)
qui me fait hesiter? qu'est ce qu'en sa faveur la pitie me veut


di_re? Frappon ciel! qui peut m'arre_ter? A_che_vons... je fre mis! ven geons
nous.. je sou pi_re! Est_ce ainsi que je dois me ven ger au_jour_
d'hui! Ma co_lè_re s'e_teint quand j'ap_pro_che de lui. Plus je le
voi, plus ma vengeance est vai_ne; mon bras tremblant se re_fuse a ma


hai_ne. Ah! quel_le cru_au_té de lui ra_vir le jour! A ce jeu_ne hé_
ros tout cè_de sur la ter_re. Qui croi_rait qu'il fut né seu_le_
ment pour la guer_re? Il semble ê_tre fait pour l'a_mour. Ne puis_je meven_
ger à moins qu'il ne pe_ris_se? Hé! ne suffit_il pas que l'a_mour le pu


nis_se? Puis_qu'il n'a pu trou _ ver mes yeux as_sez char _mants, qu'il m'aime au
moins par mes en_chan_te ments, que, s'il se peut, je le ha _ is_se.


Ve_nez,ve_
nez,se_con_der mes de_sirs,
de mons,transformez vous en'd ai_ ma_bles ze


1.
2.
phirs, ve_nez, ve _ phirs. Je ce_de a ce vain _queur, la pi _ tie me sur _
mon_te, ca _ chez ma foi _blesse et ma hon_te dans les plus re_cu_les de_
serts, vo_lez, vo _ lez con_dui_sez - nous au bout de l'u _ ni _
vers, vo_lez, vo _ lez, con_dui_sez - nous au bout de l'u _ ni _ vers.

№ 76. Изъ „Тимона Аѳинскаго“

ГЕНРИХА ПЁРСЕЛЯ. (1658-1695.)

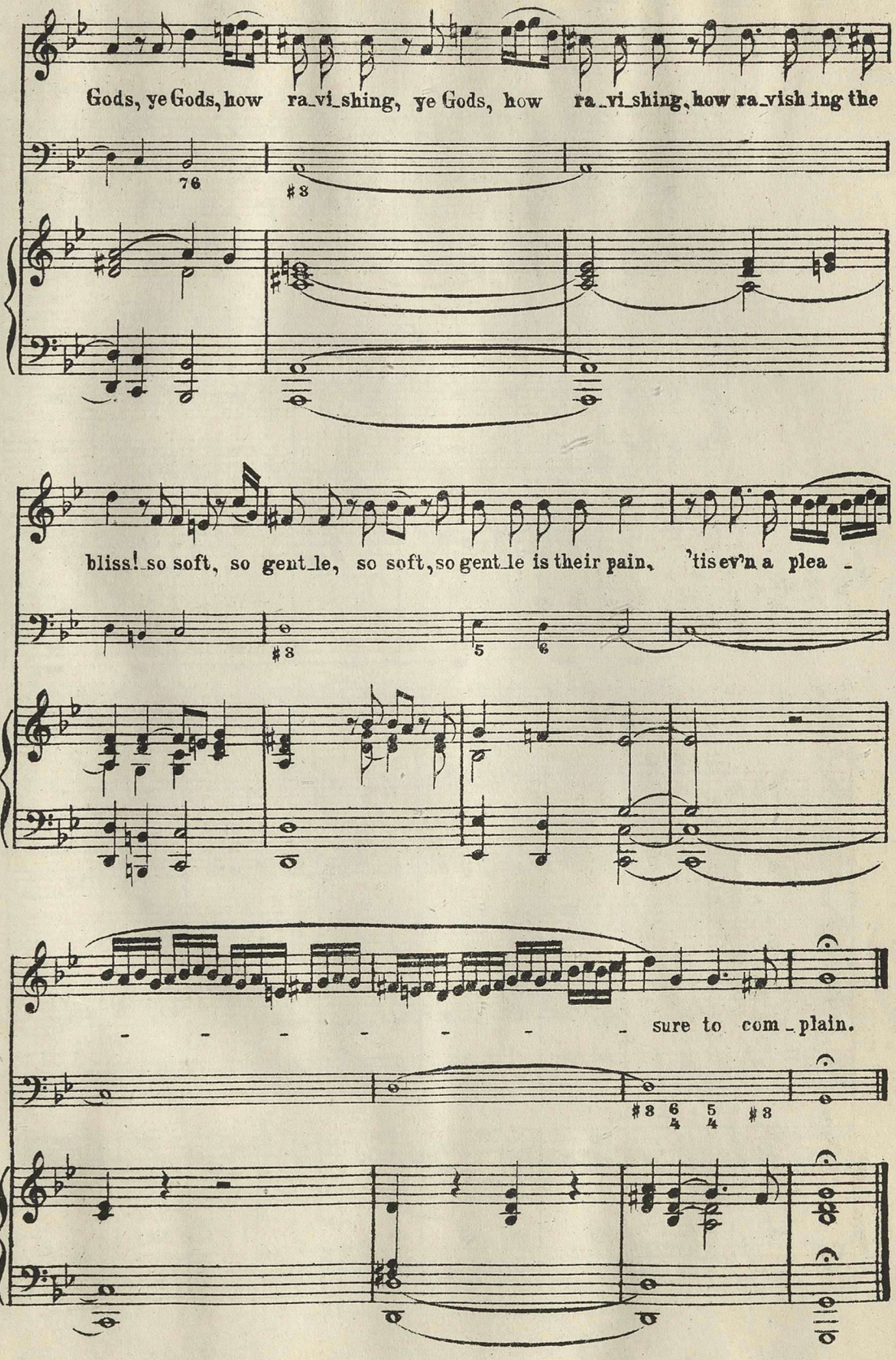
(См. стр. 104.)

George.

The cares, the cares of lovers, their a_larms,

their sighs, their tears, have pow'r - - - -

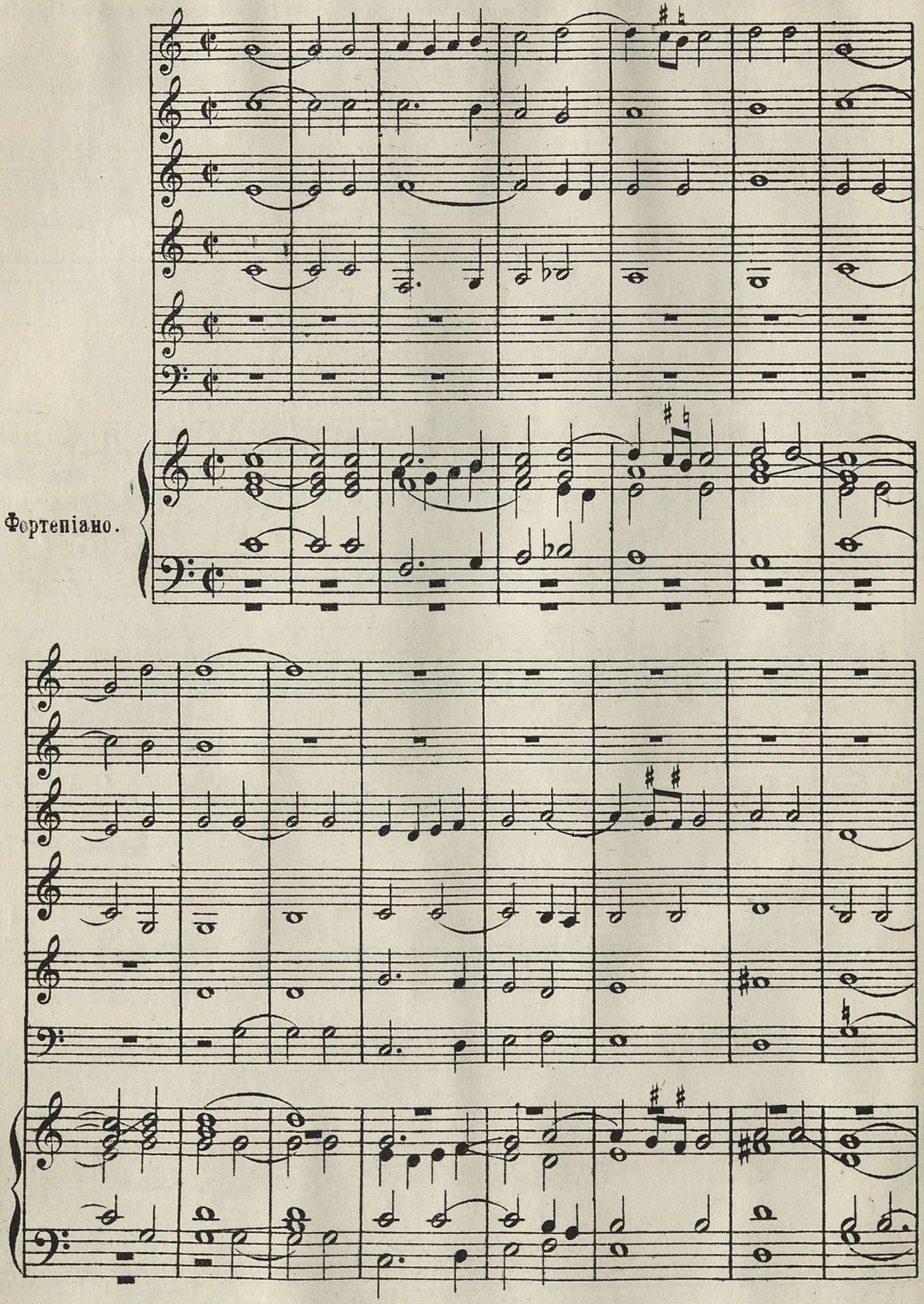
- - - ful charms; and if so sweet their tor - - - ment is, ye

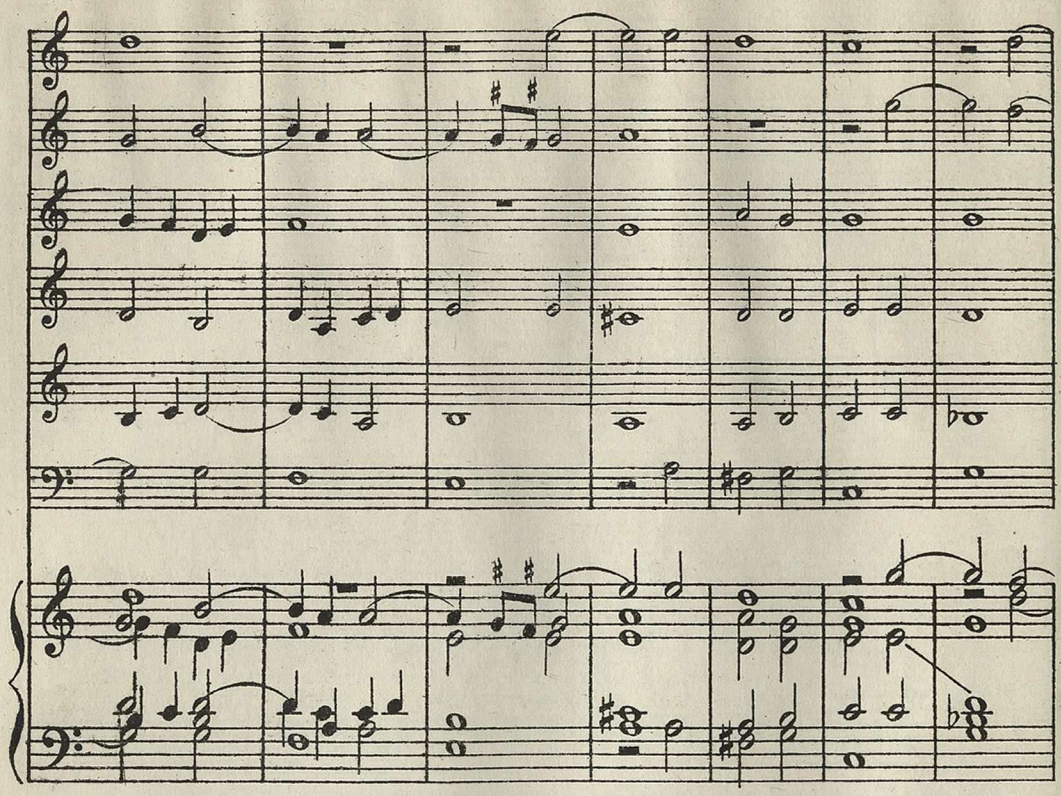

Gods, ye Gods, how ra_vi_shing, ye Gods, how ra_vi_shing, how ra_vish ing the
bliss! so soft, so gent_le, so soft, so gent_le is their pain, 'tis ev'n a plea -
- - - - - - - sure to com_plain.

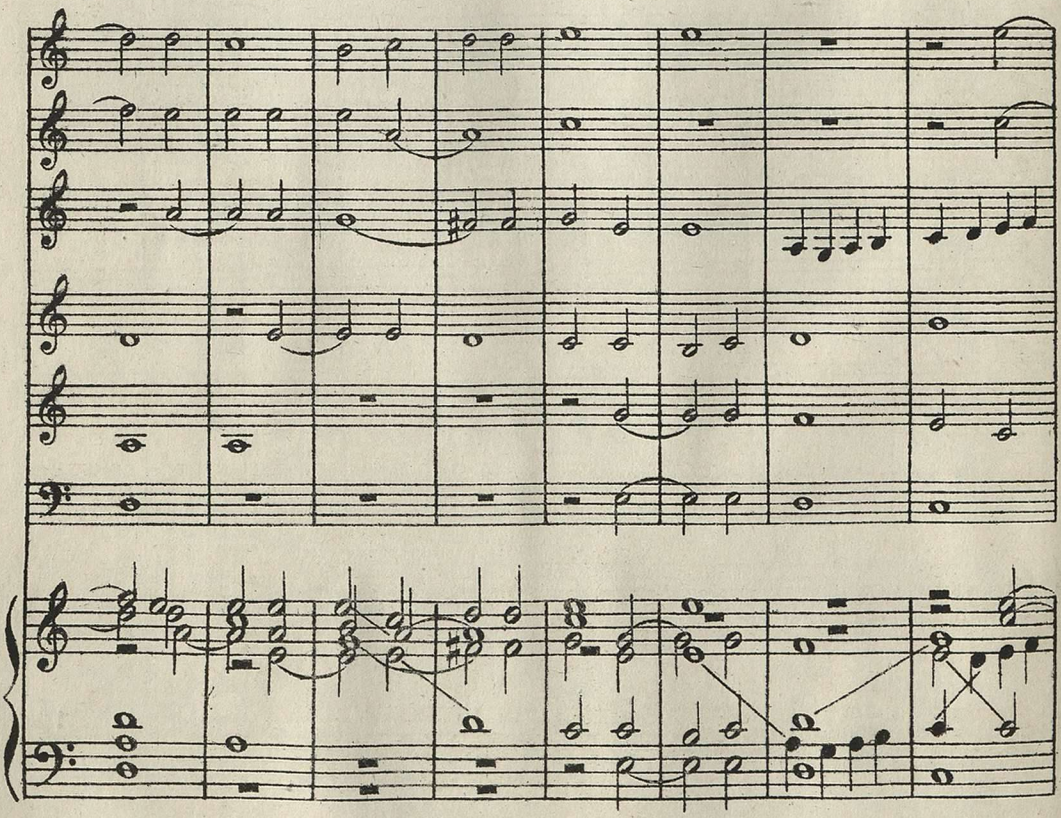
№ 77. Симфонія Орландо Лассо (1520-1594 г.)

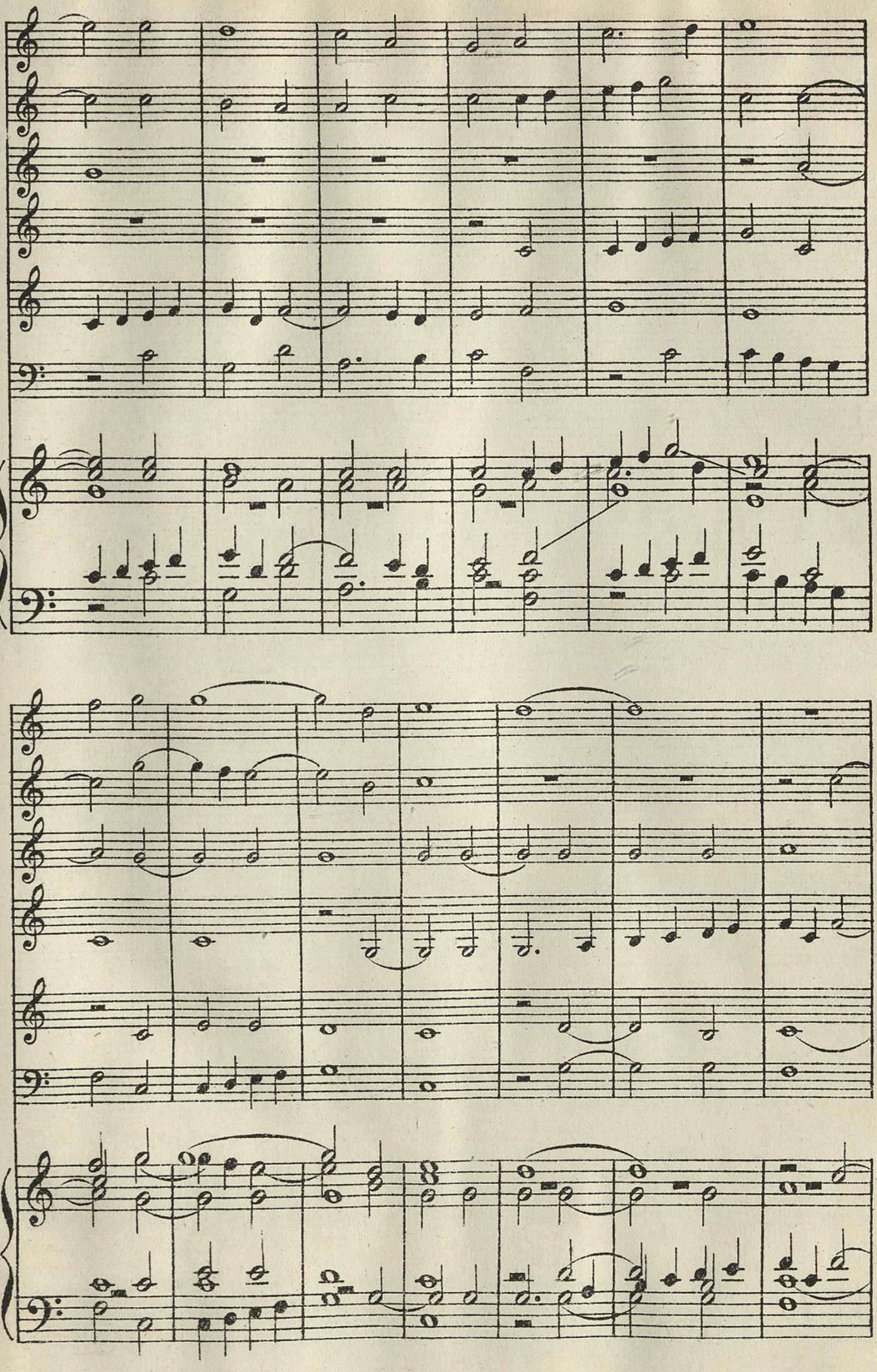
(См. стр. 118.)

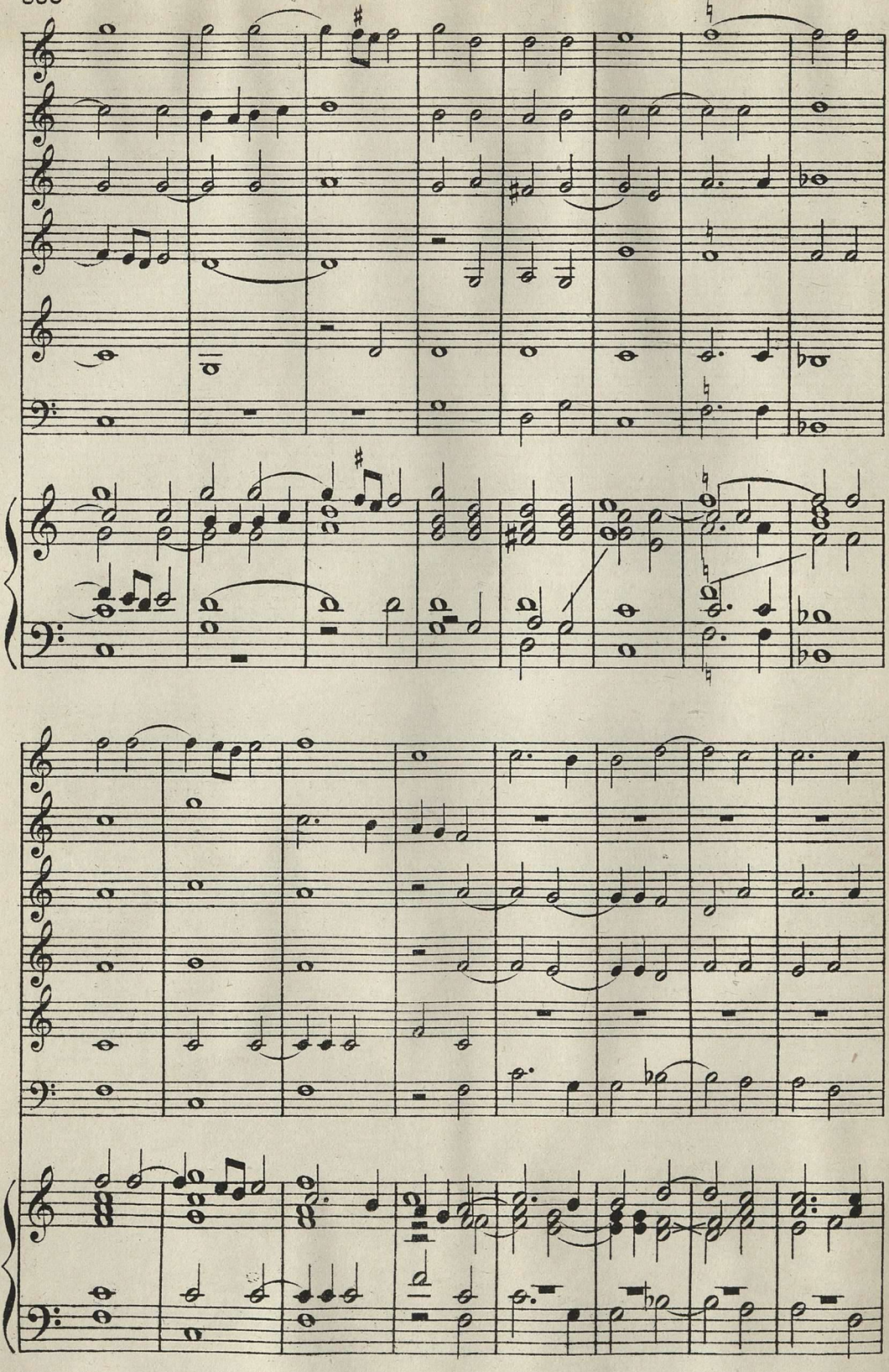
Фортепіано.

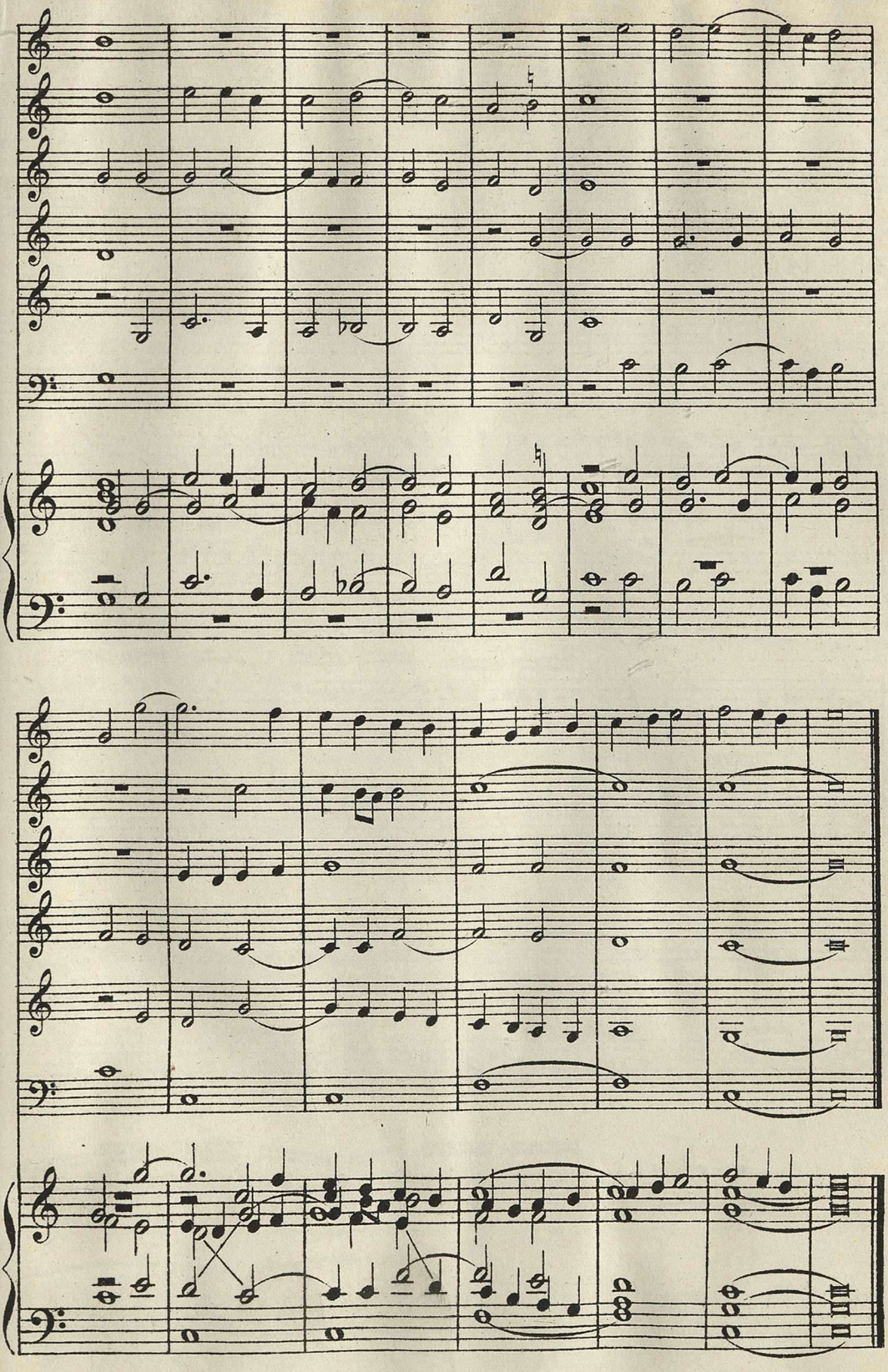








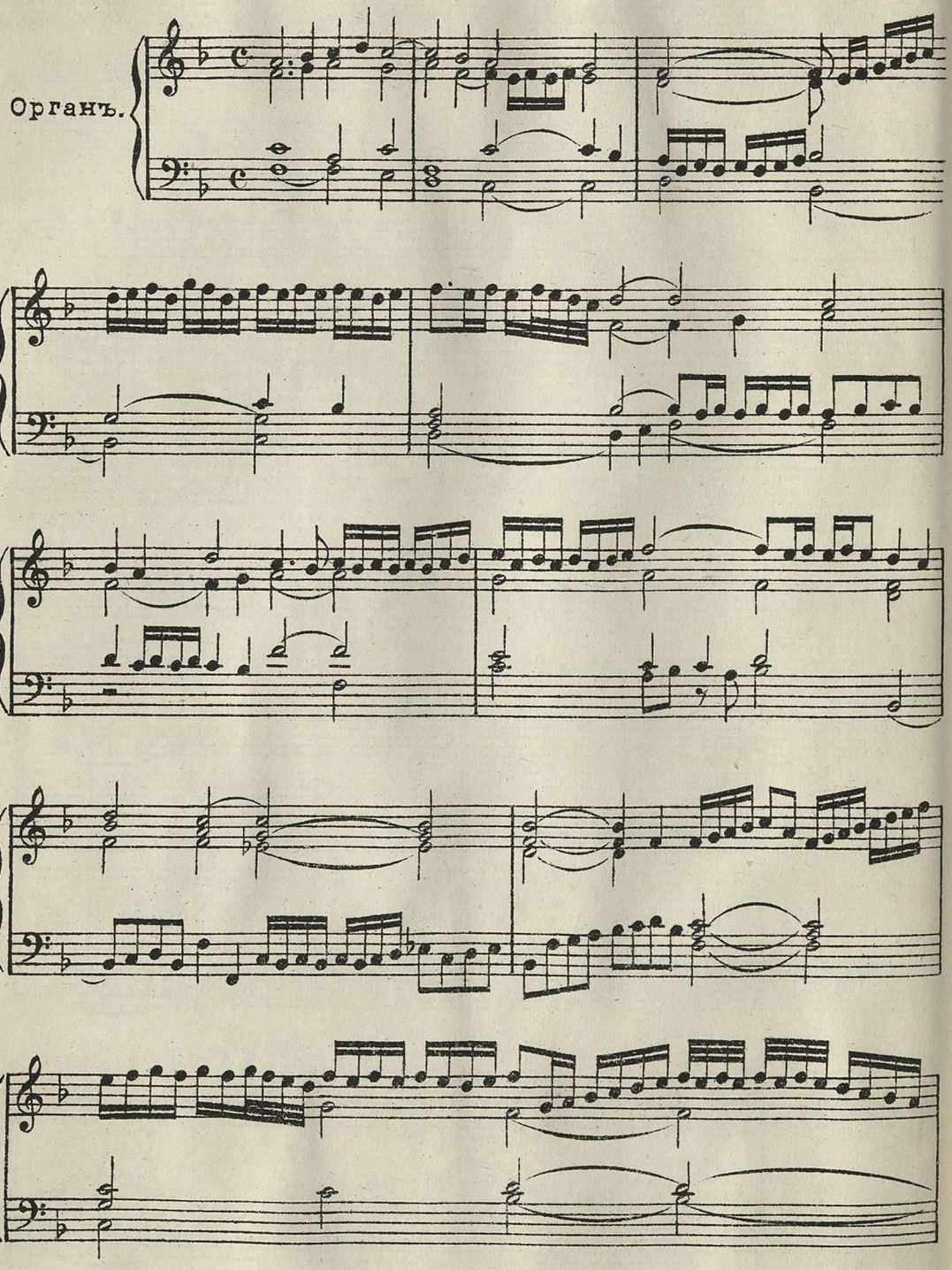


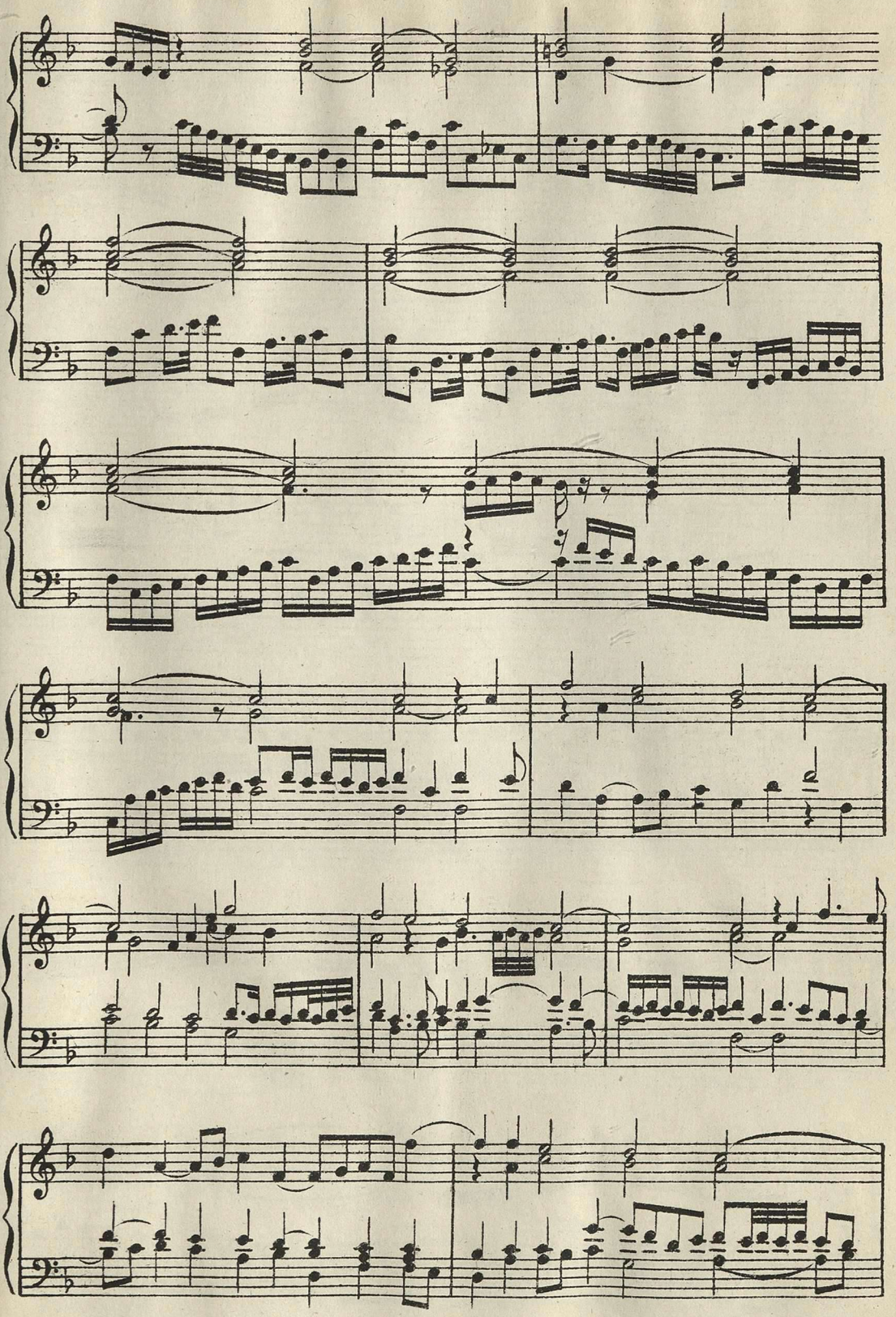


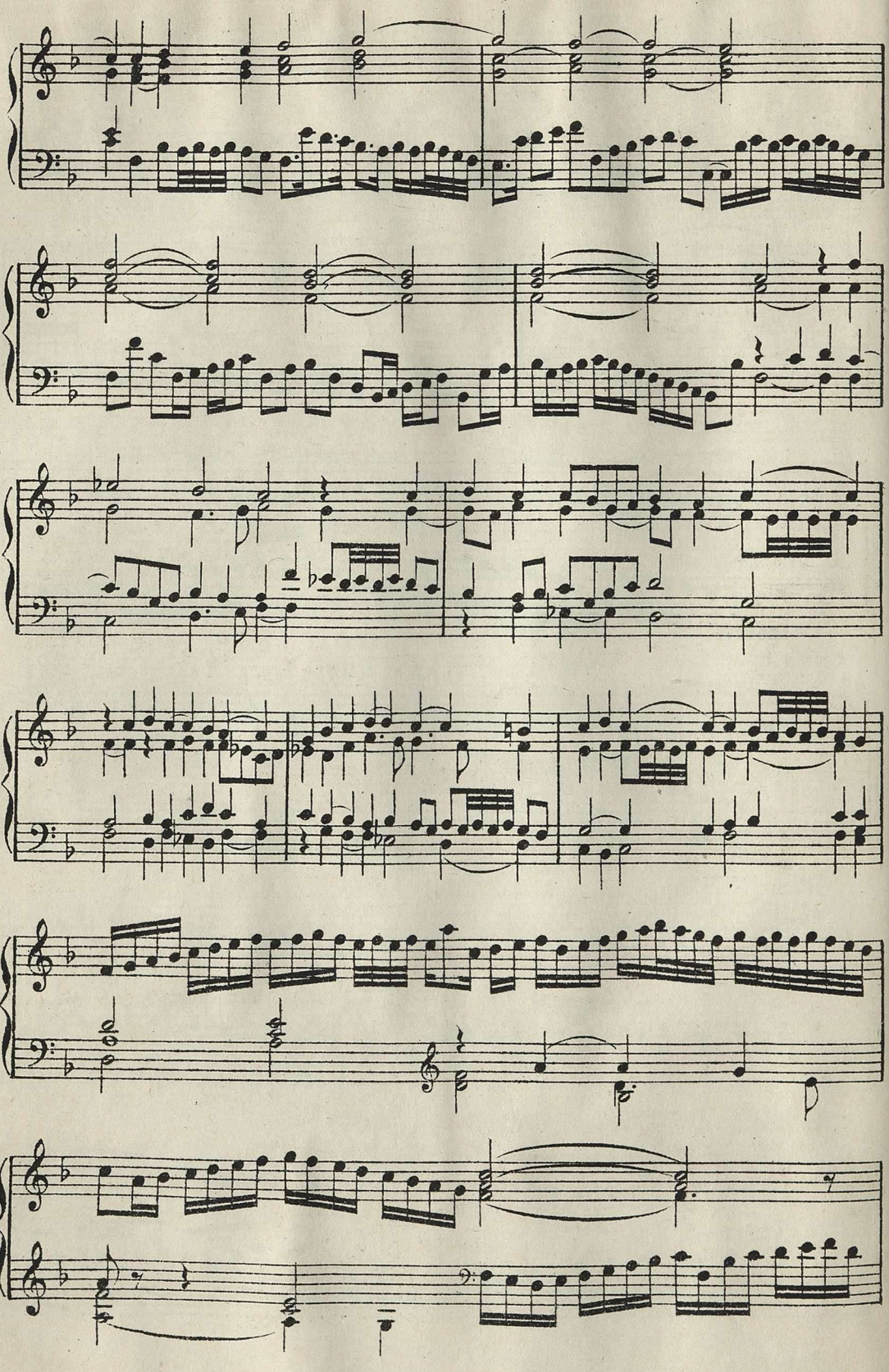
№78. Токката Клавдія Меруло.

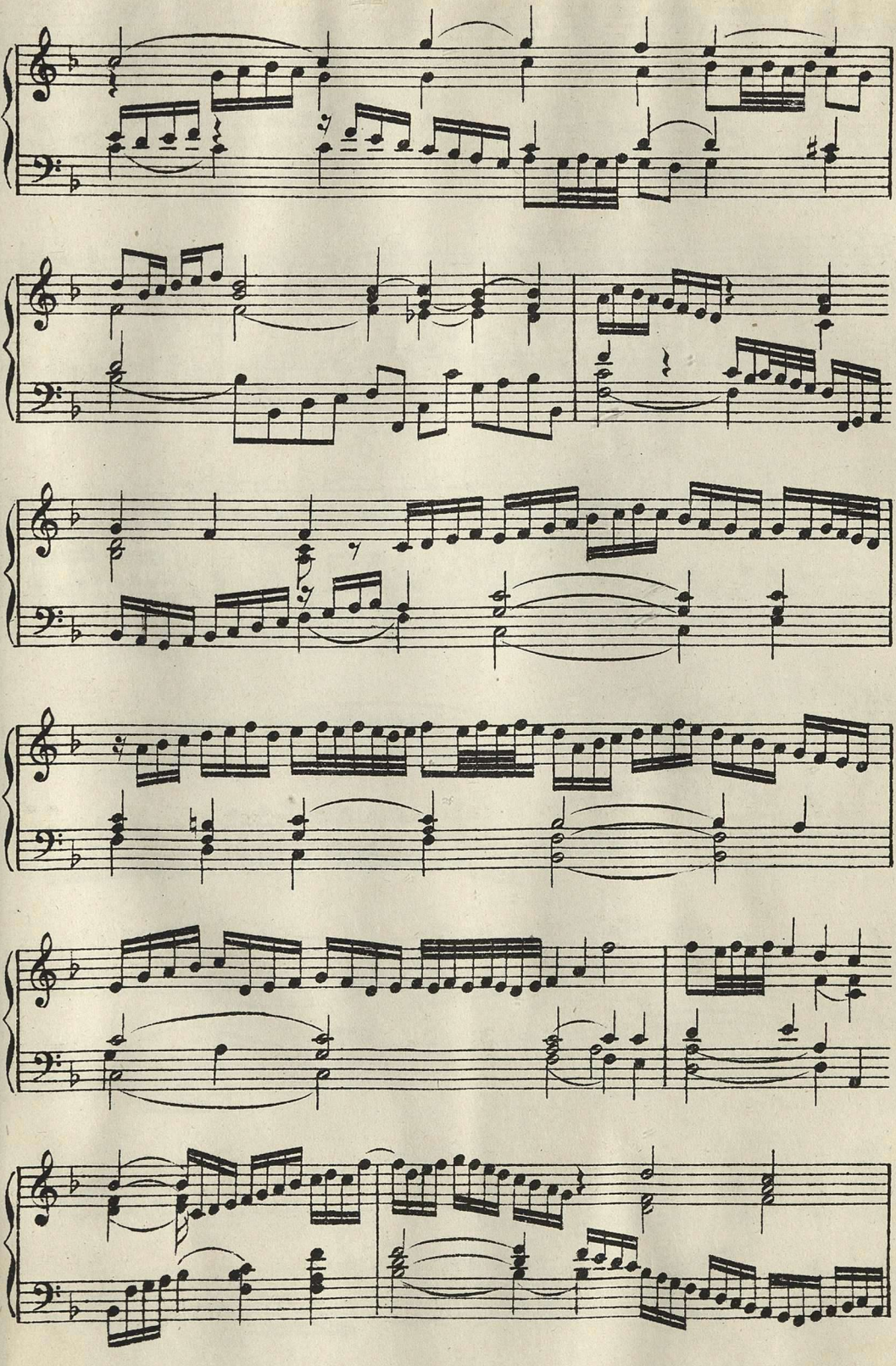
(1533–1604 г.)

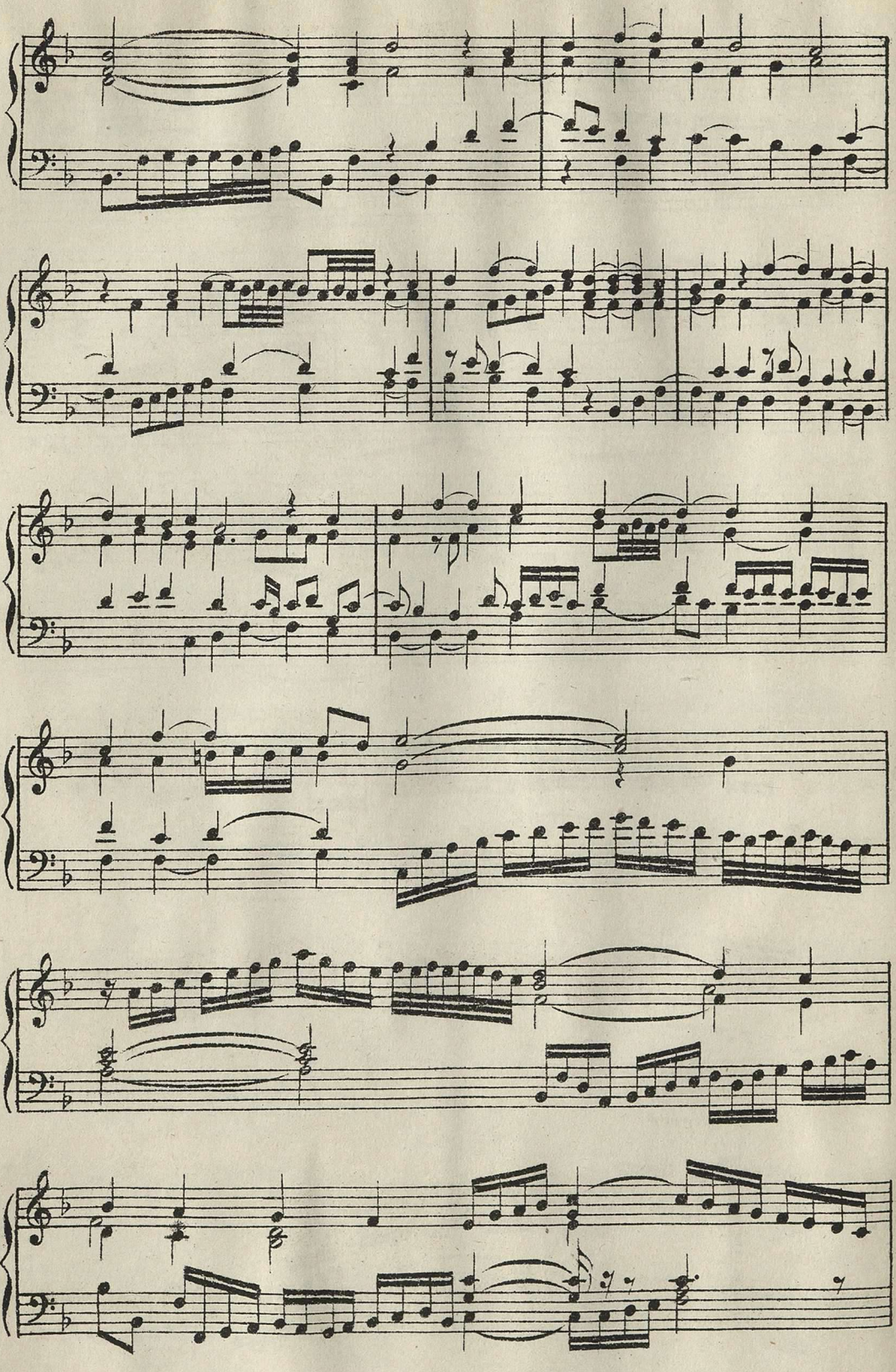
(см. стр. 114.)

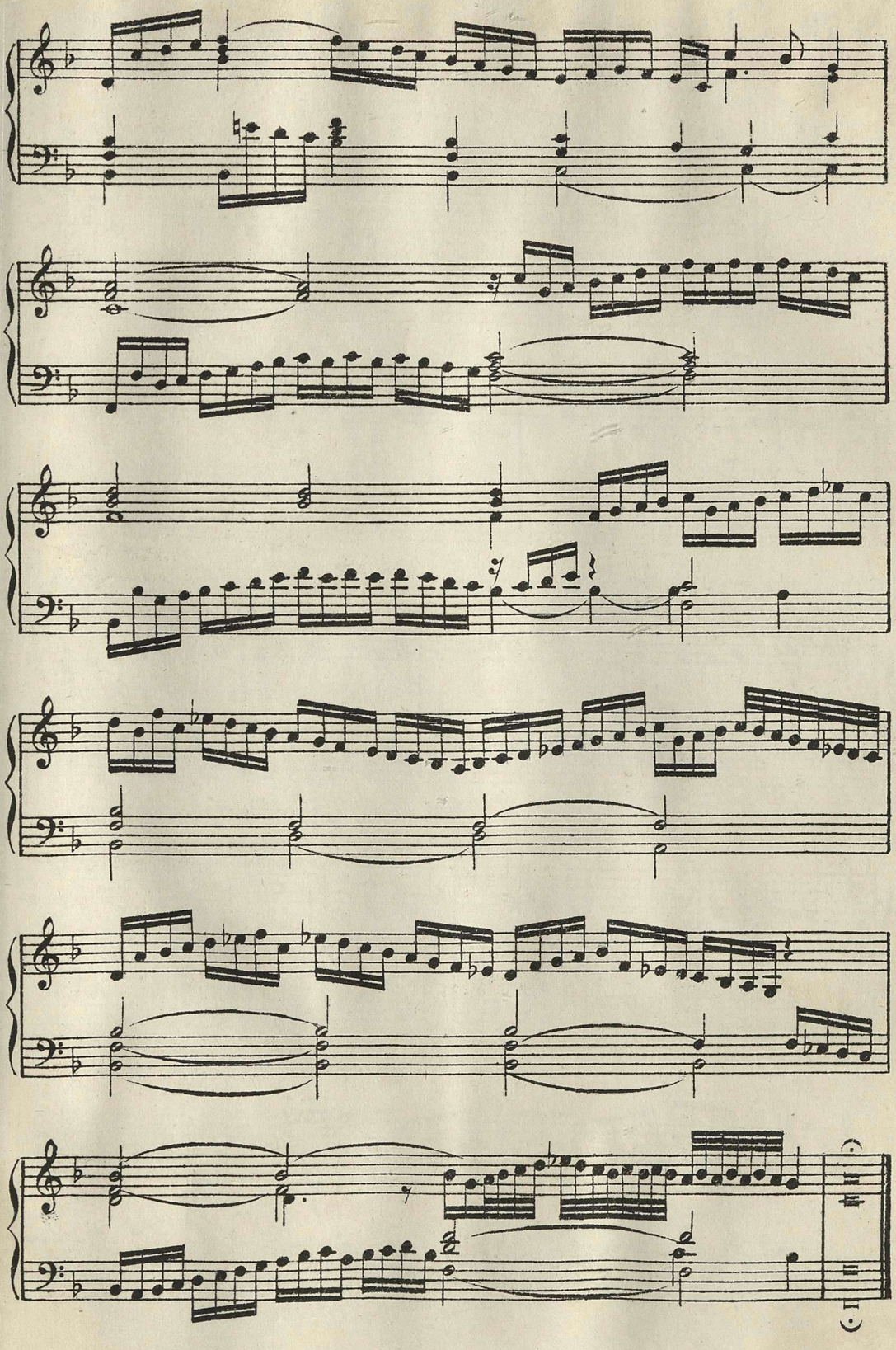






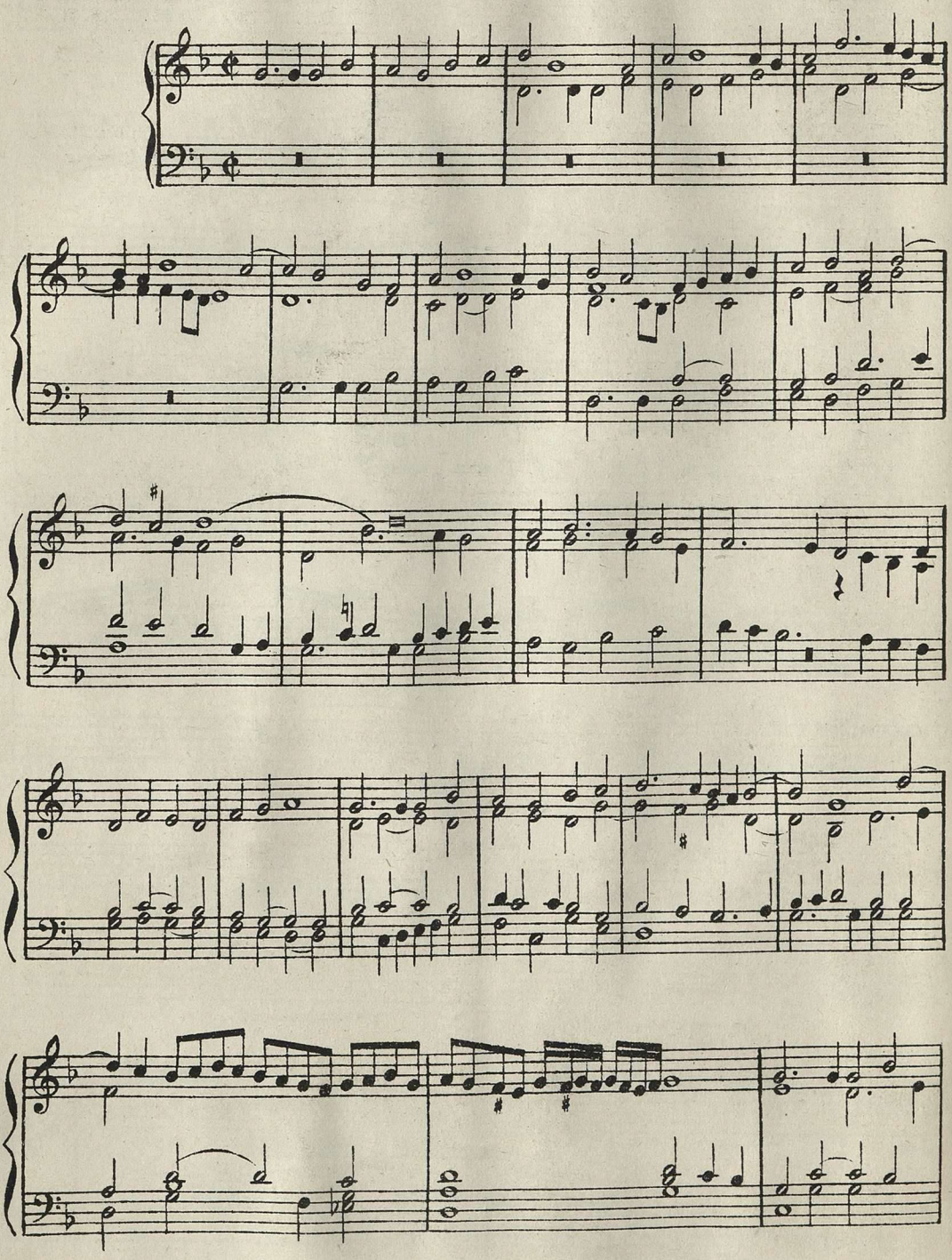


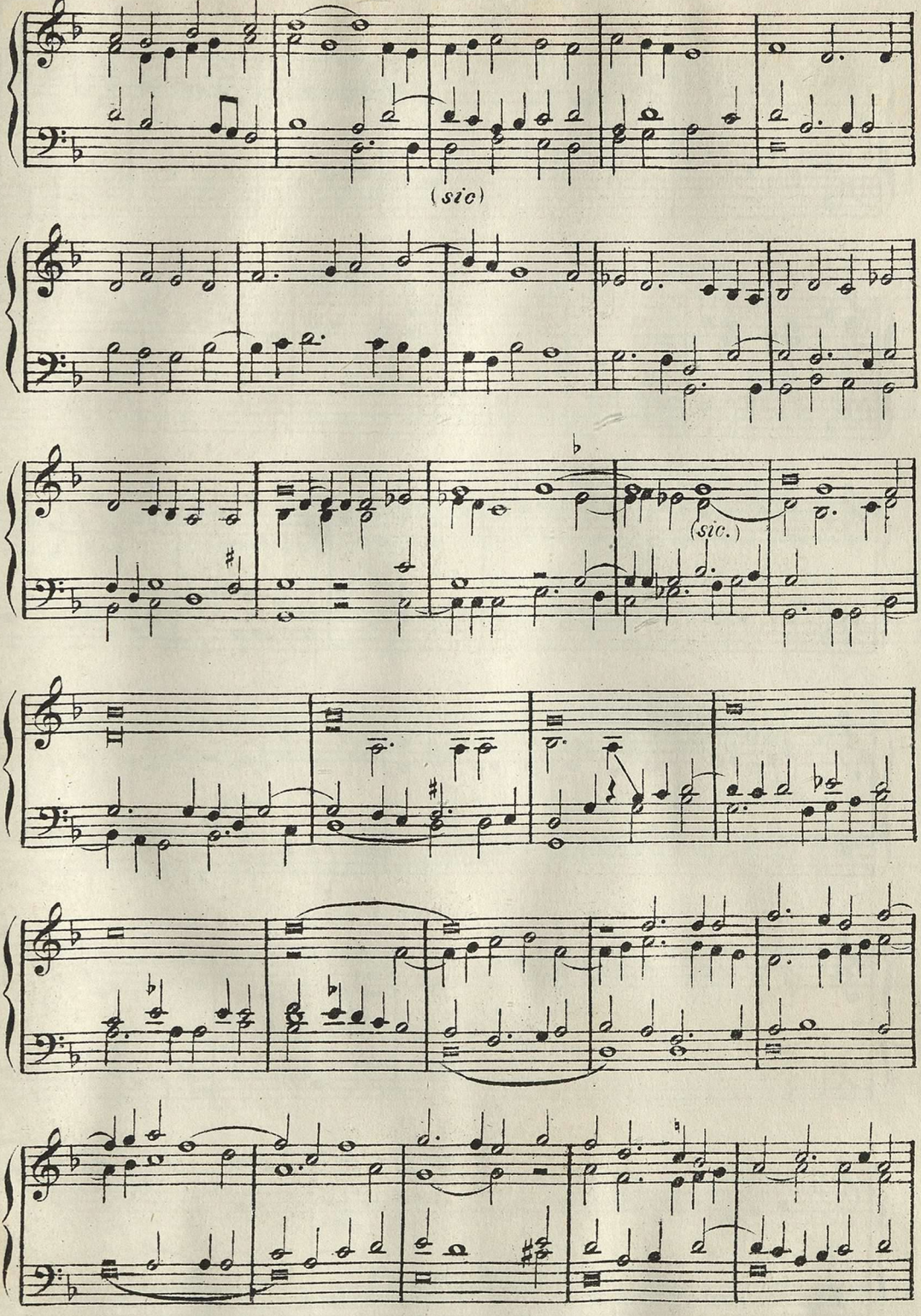


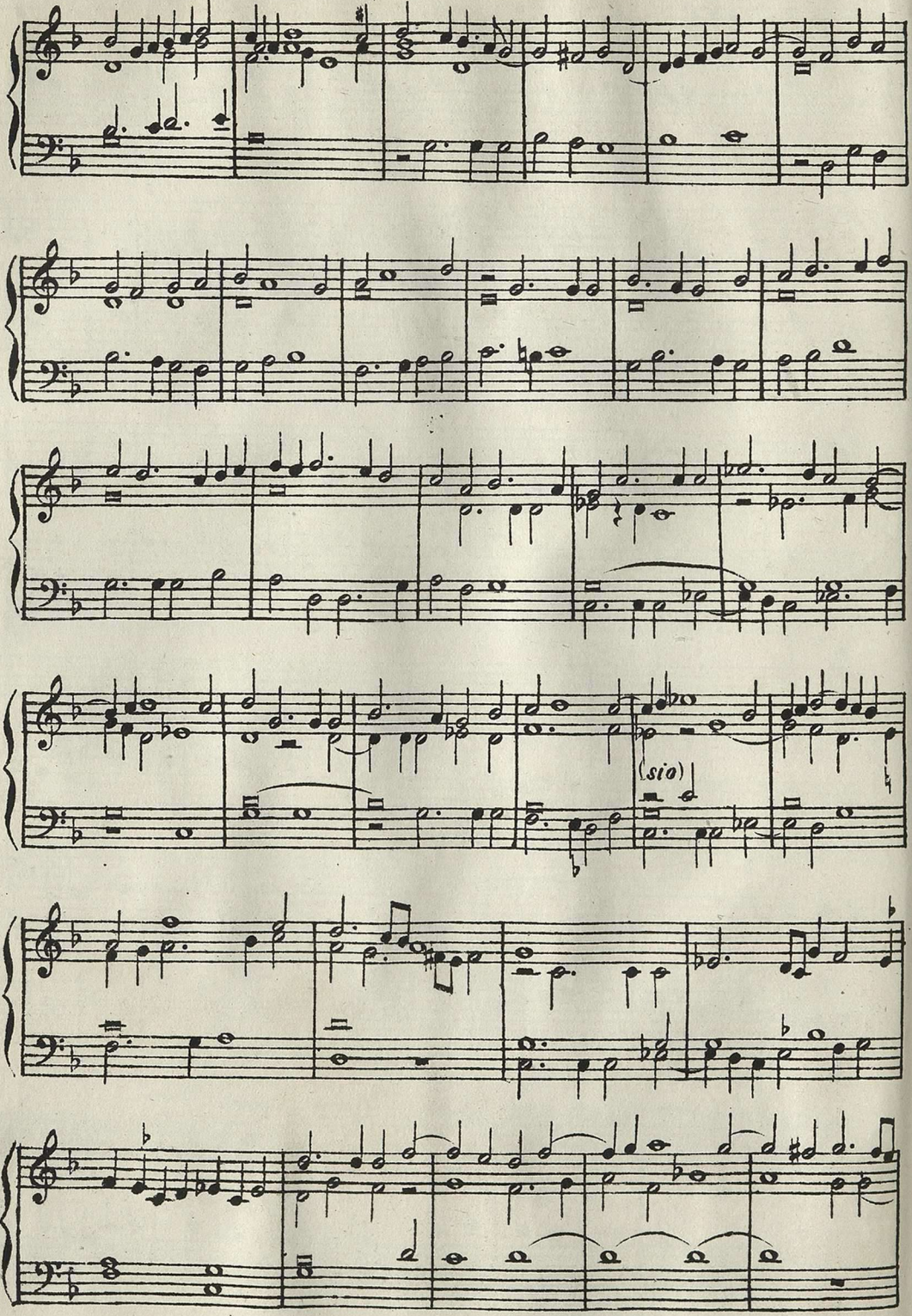


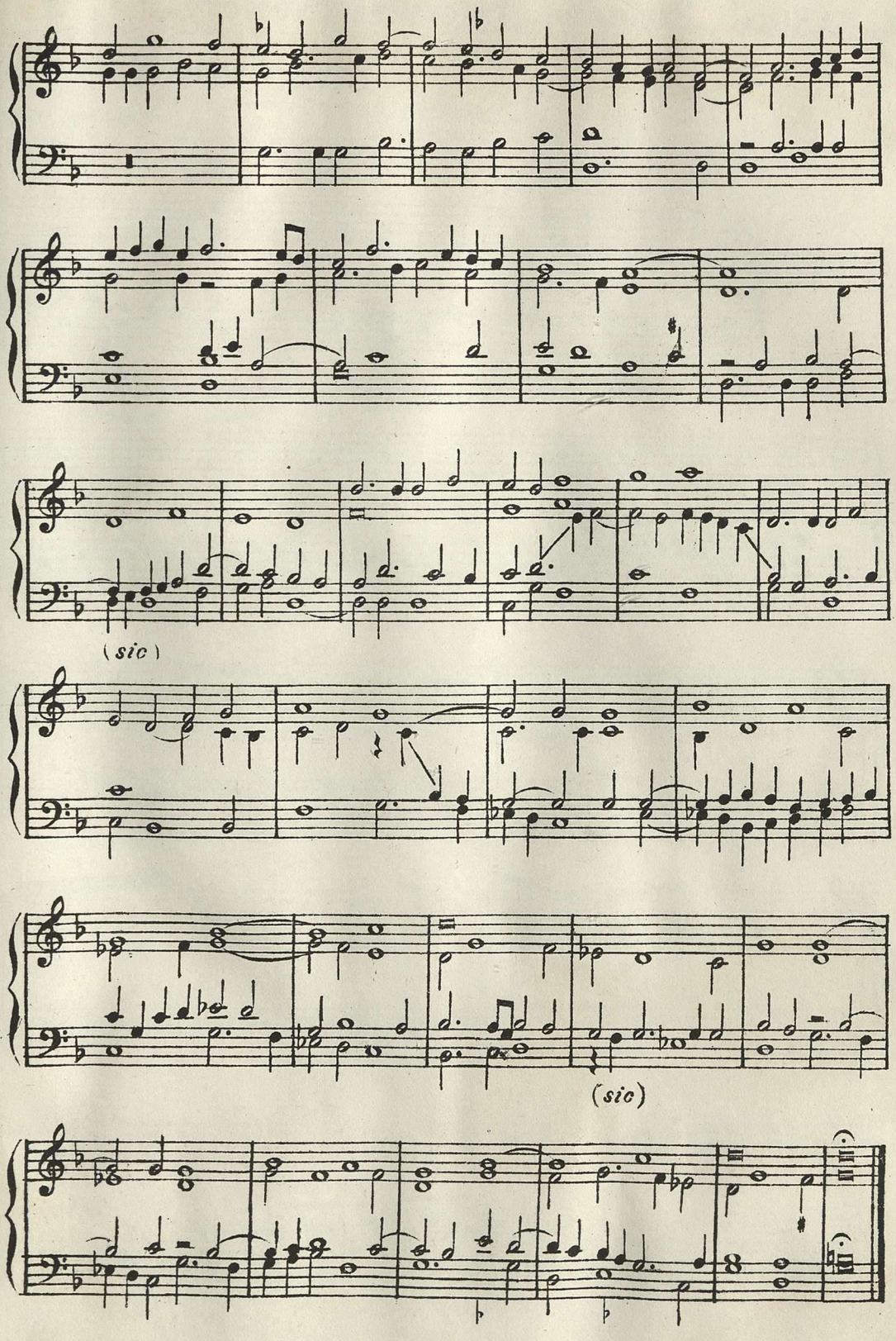
№ 79. Ричеркаръ Андрея Габріели. (1595 г.)

(См. стр. 114.)




(sic)
(sic.)

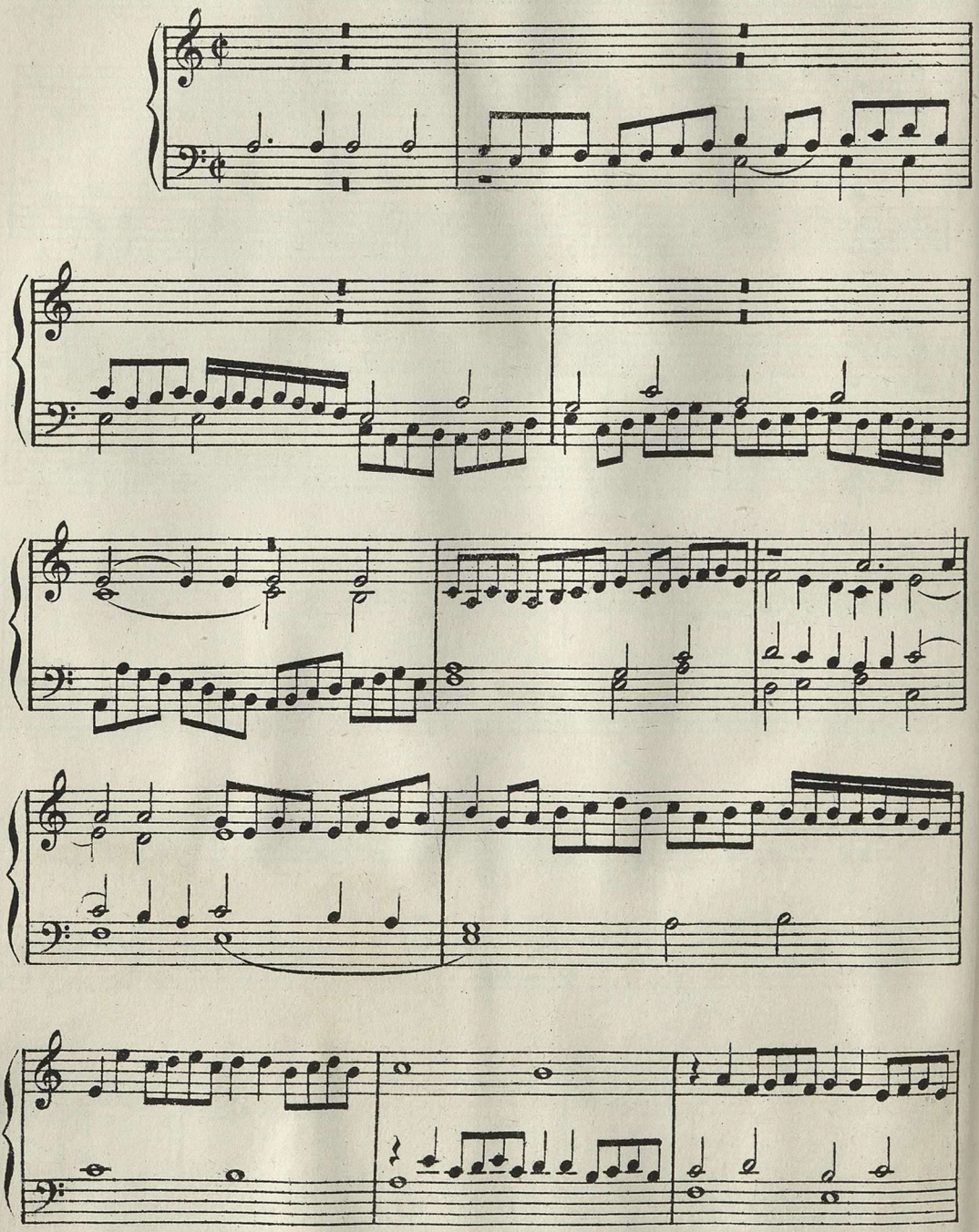

(sic)

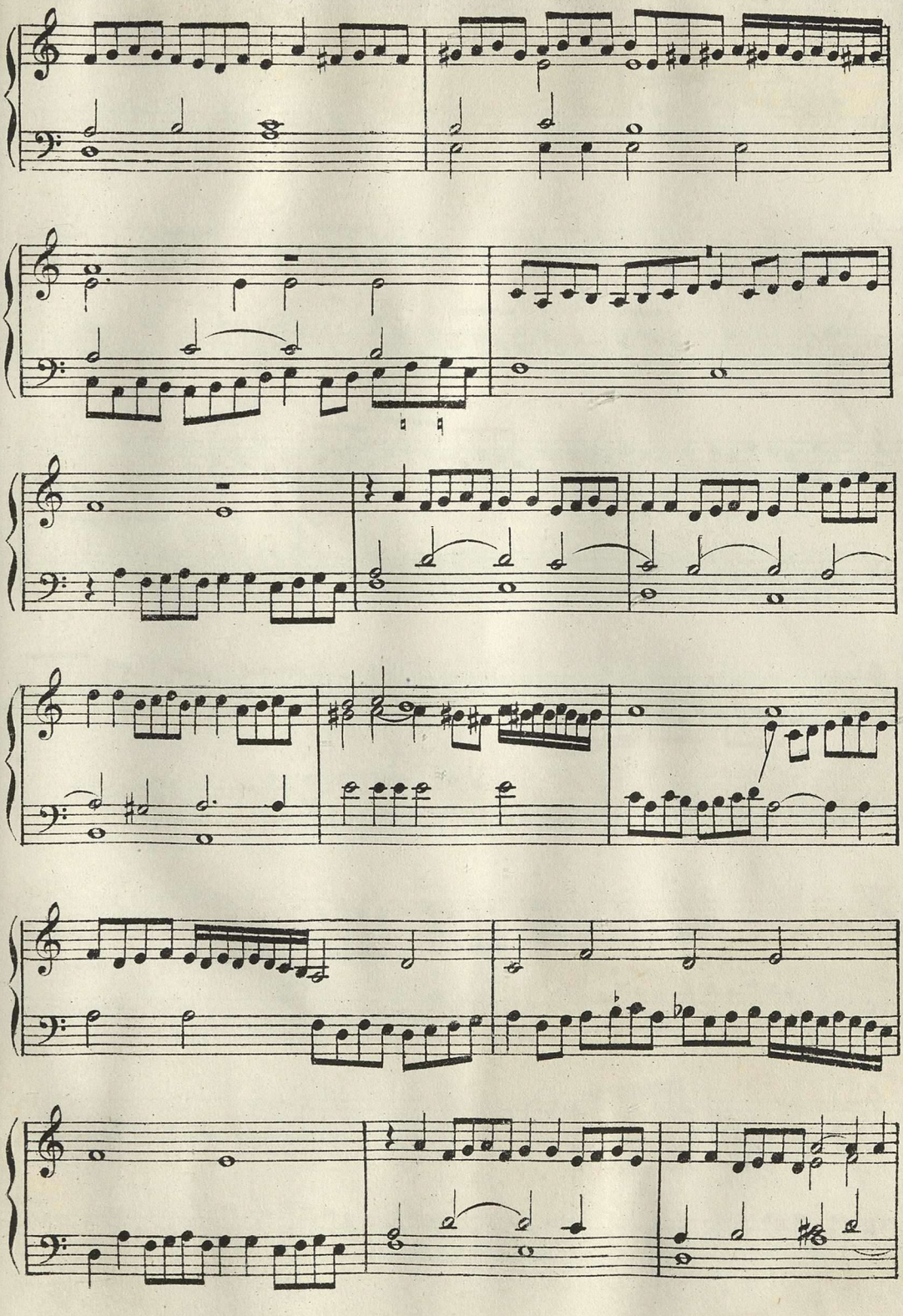

(sic)
(sic)

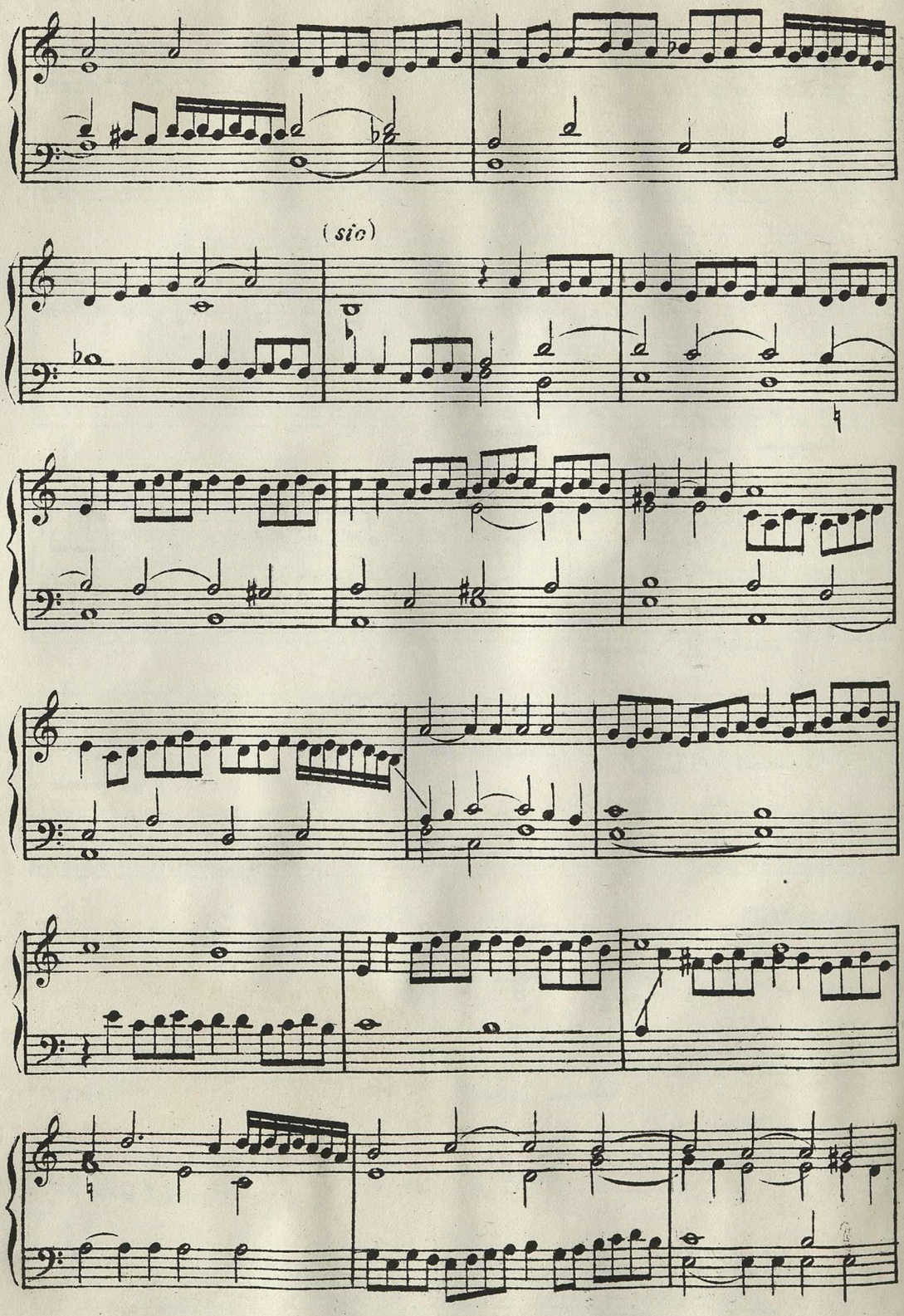
№ 80. Ричеркаръ Джіованни Габріели.

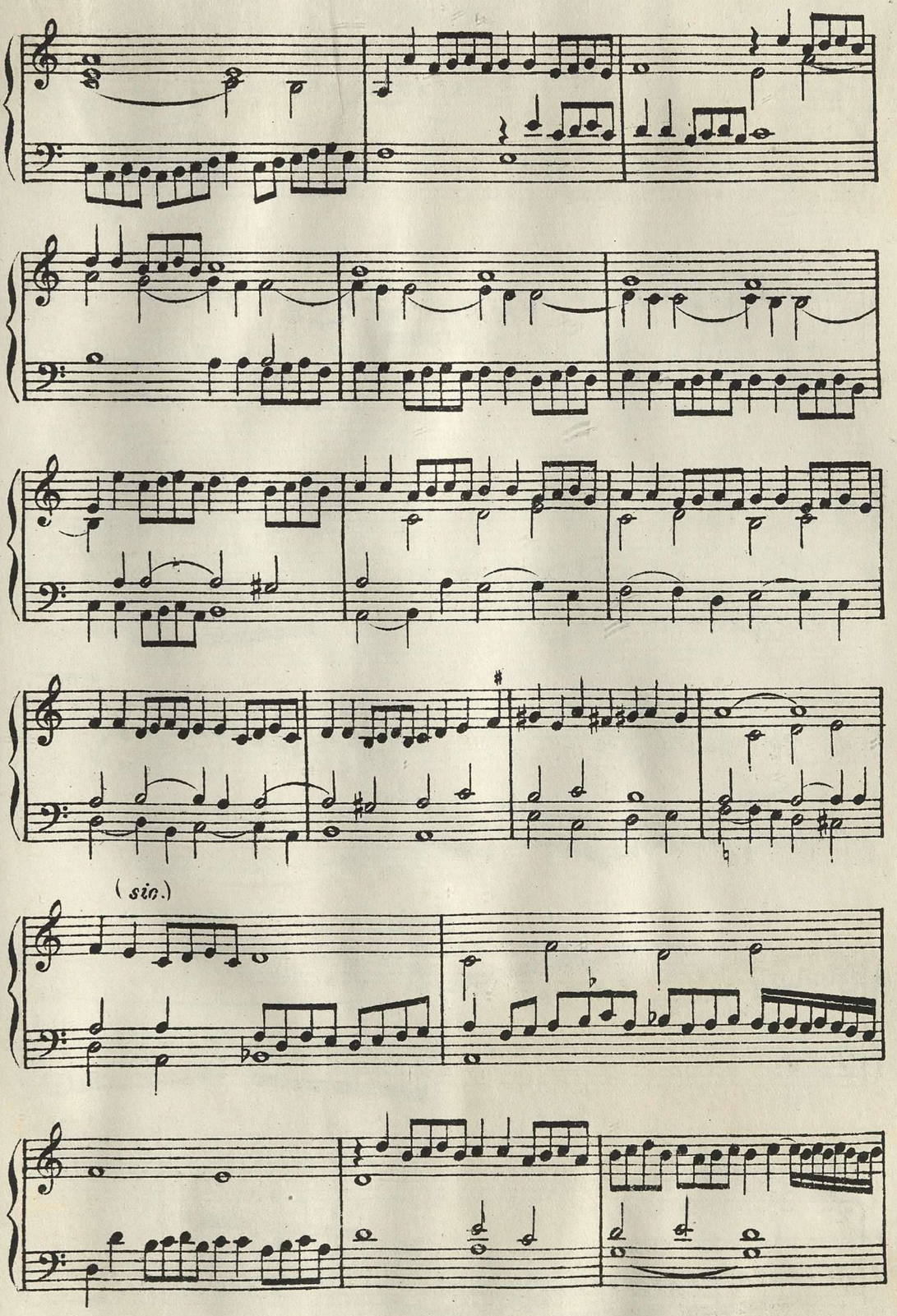
(1595 г.)

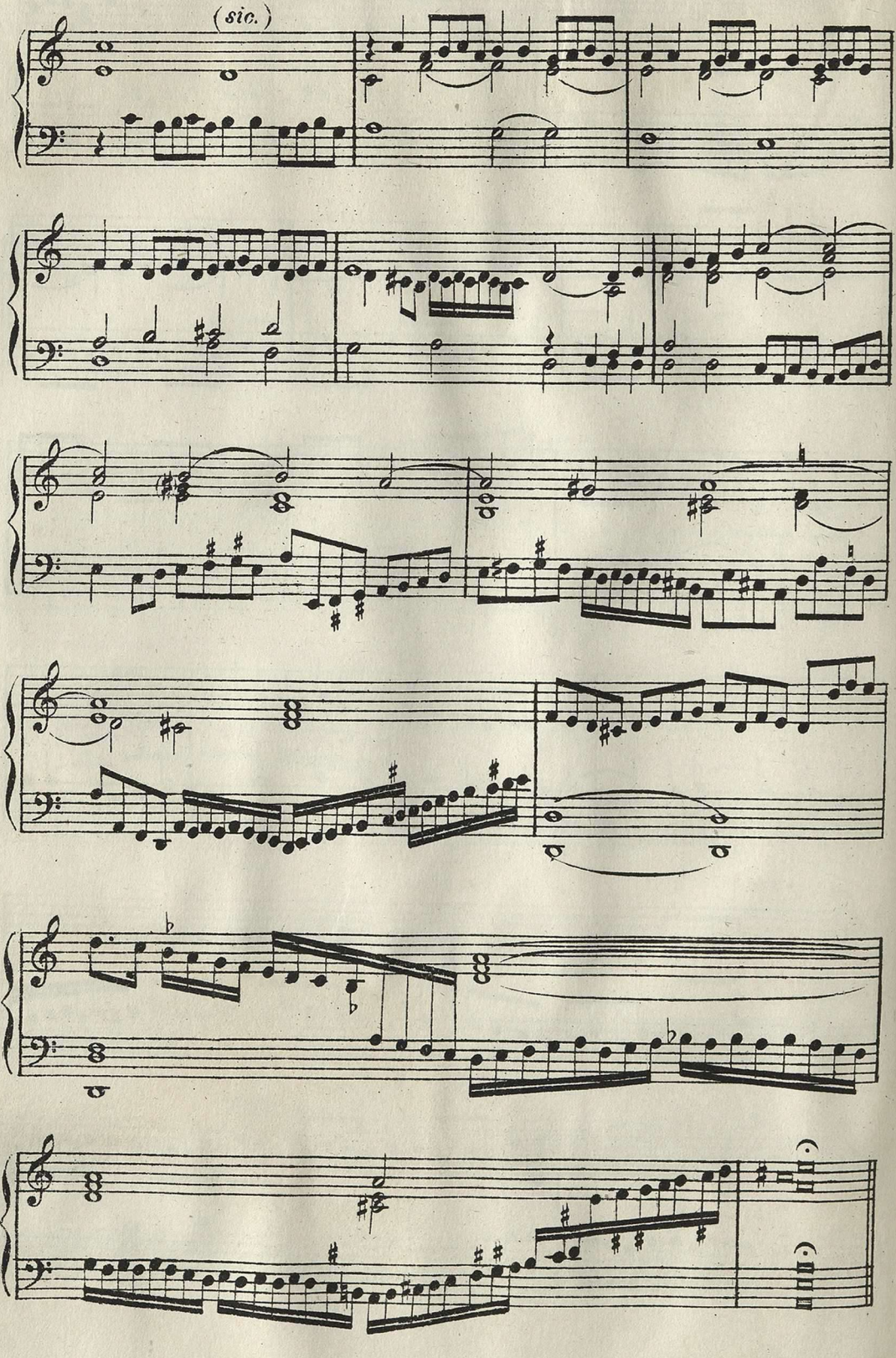
(см. стр. 114.)






(sic)

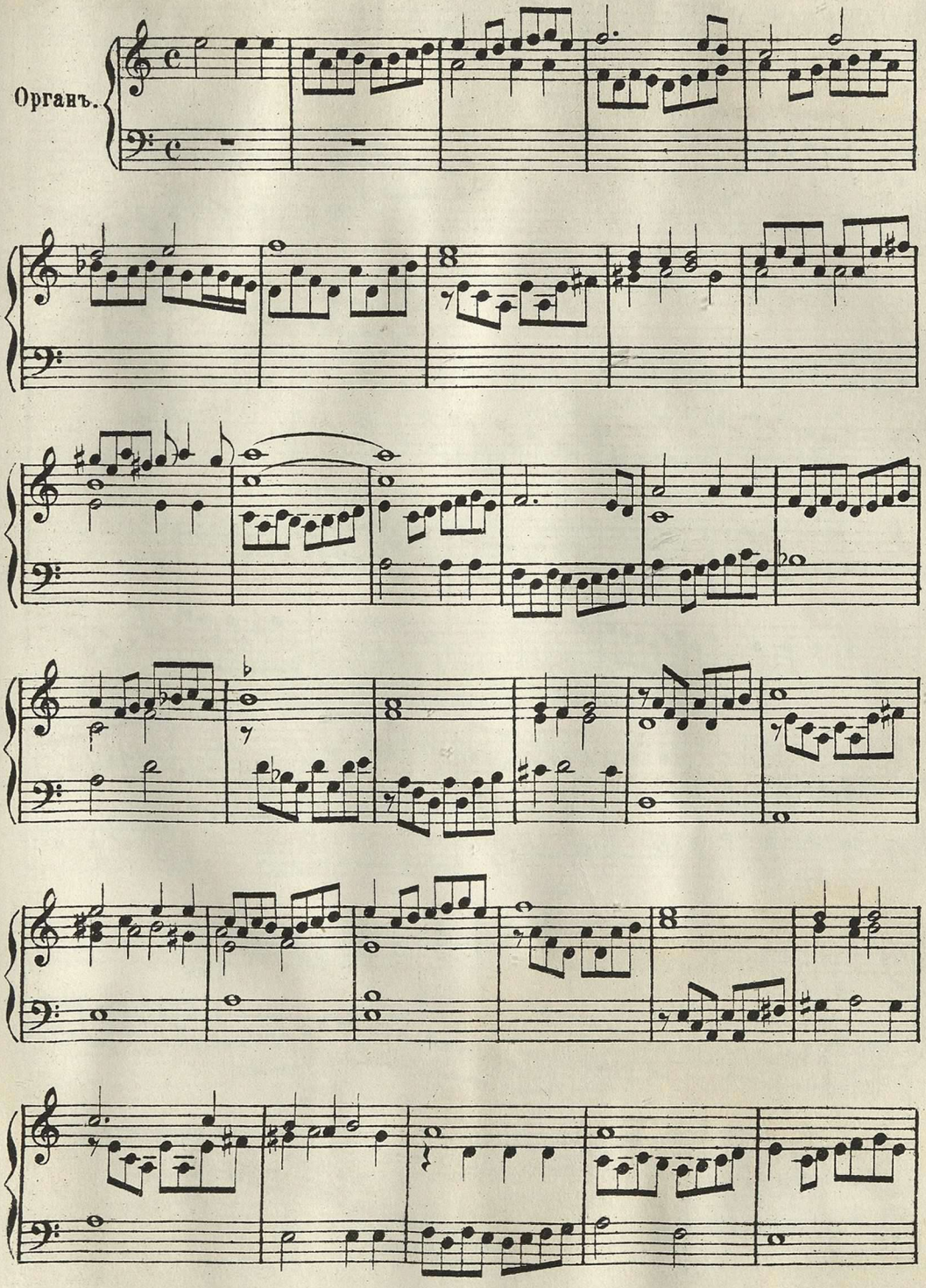

(sic.)

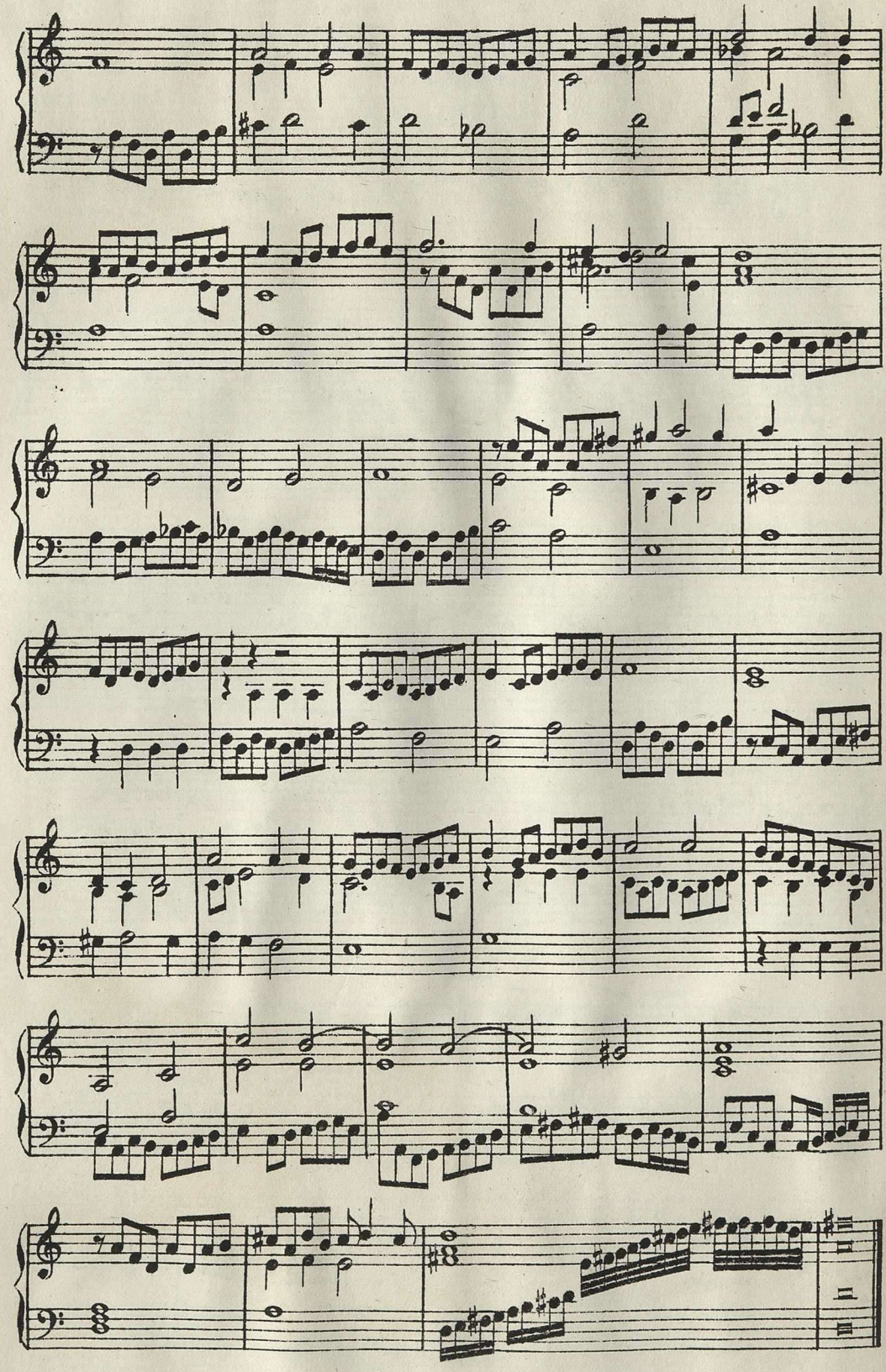

(sic.)

№ 81. Канцона Джіованни Габріели.

(1557—1612 г.)

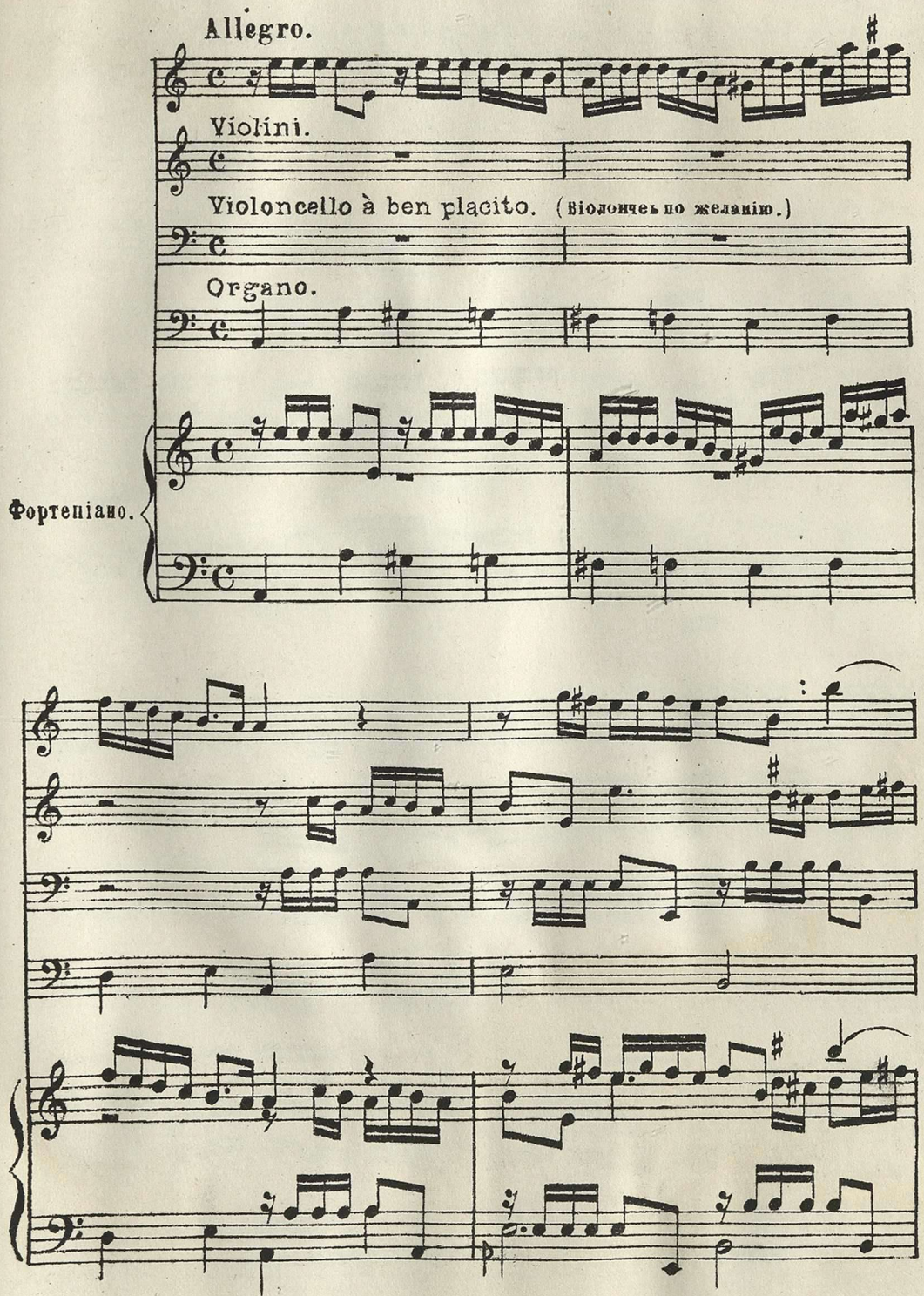
(см. стр. 114.)

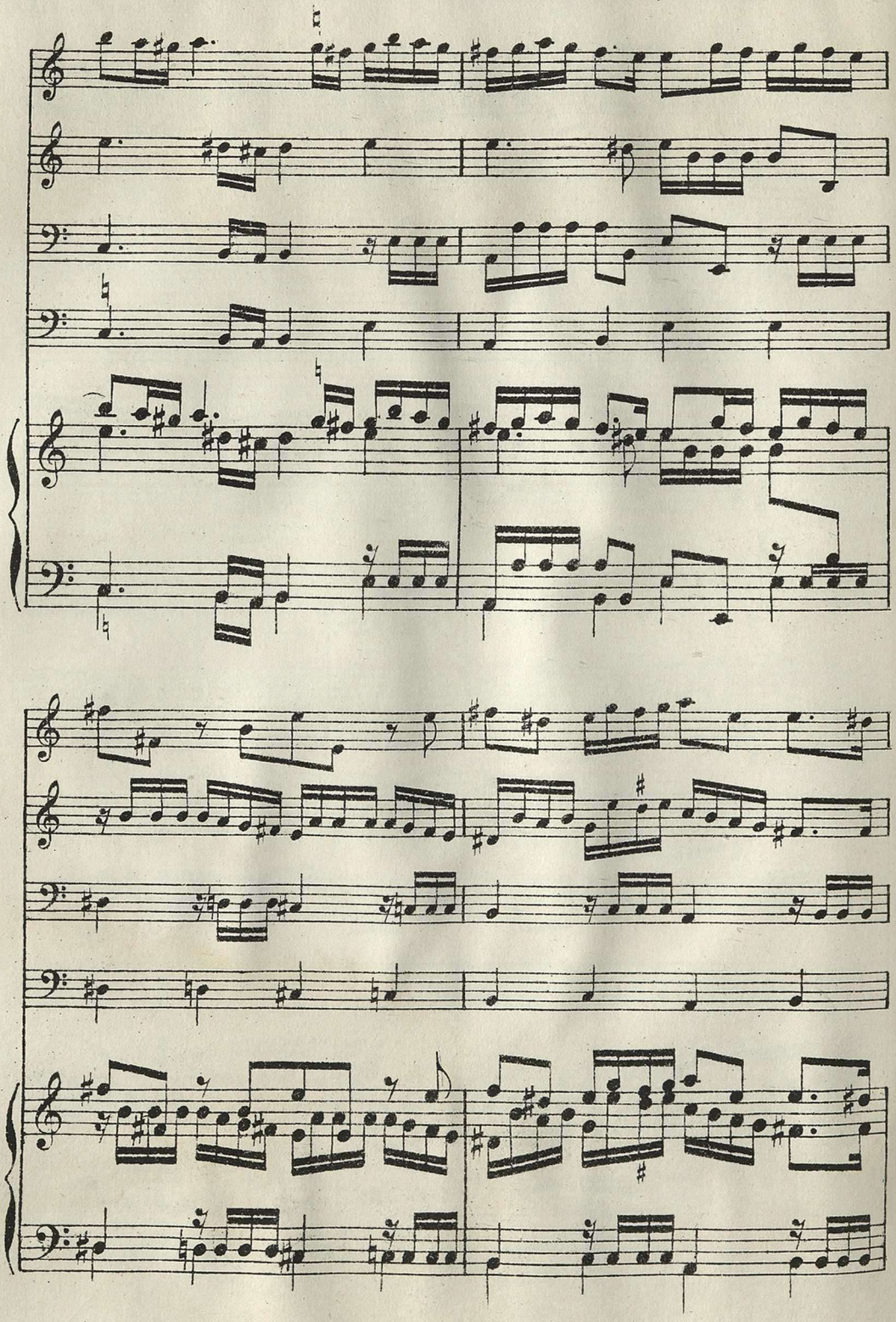


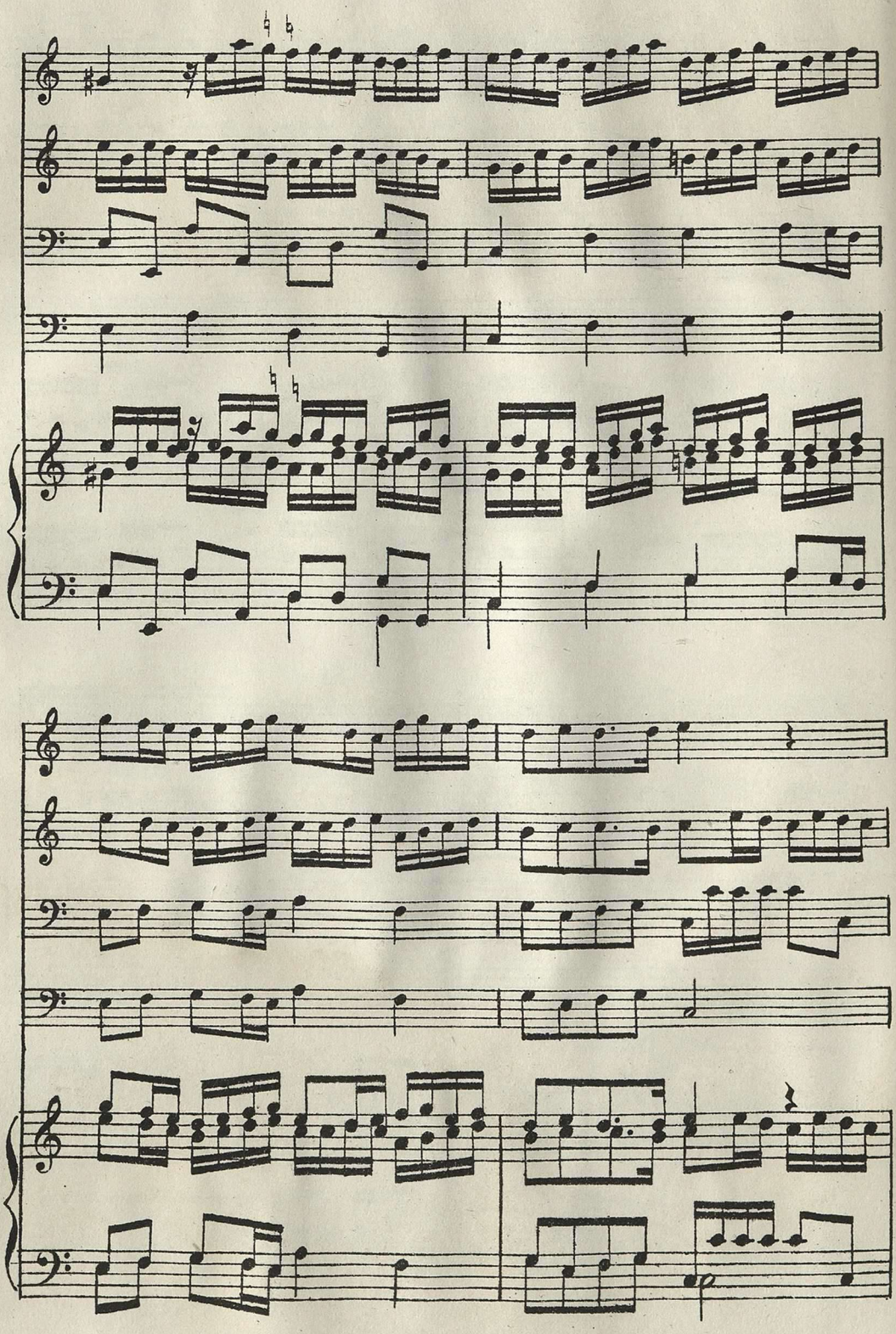


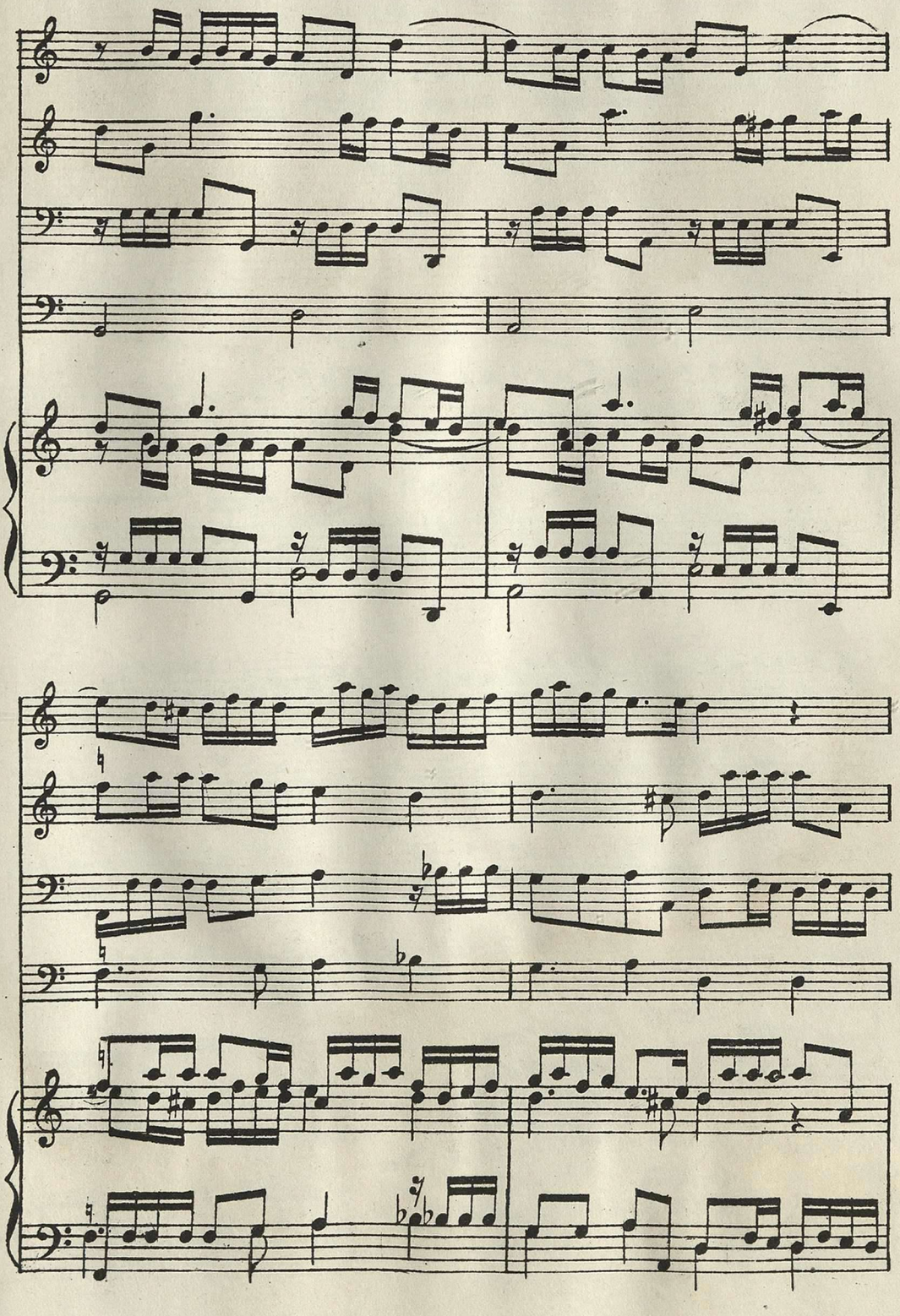
№ 82. Соната Бассани (1683.)

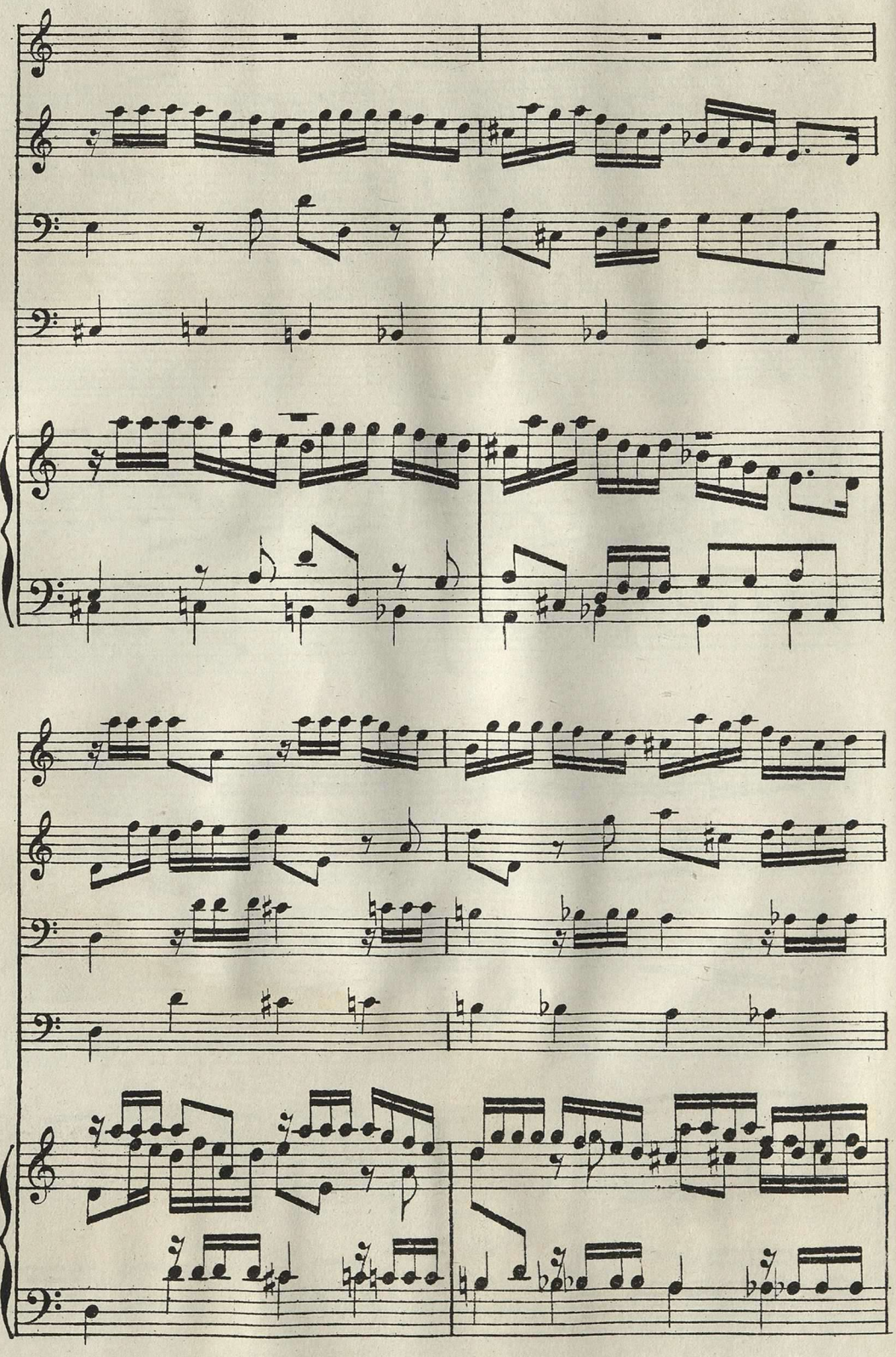
(См. стр. 115.)

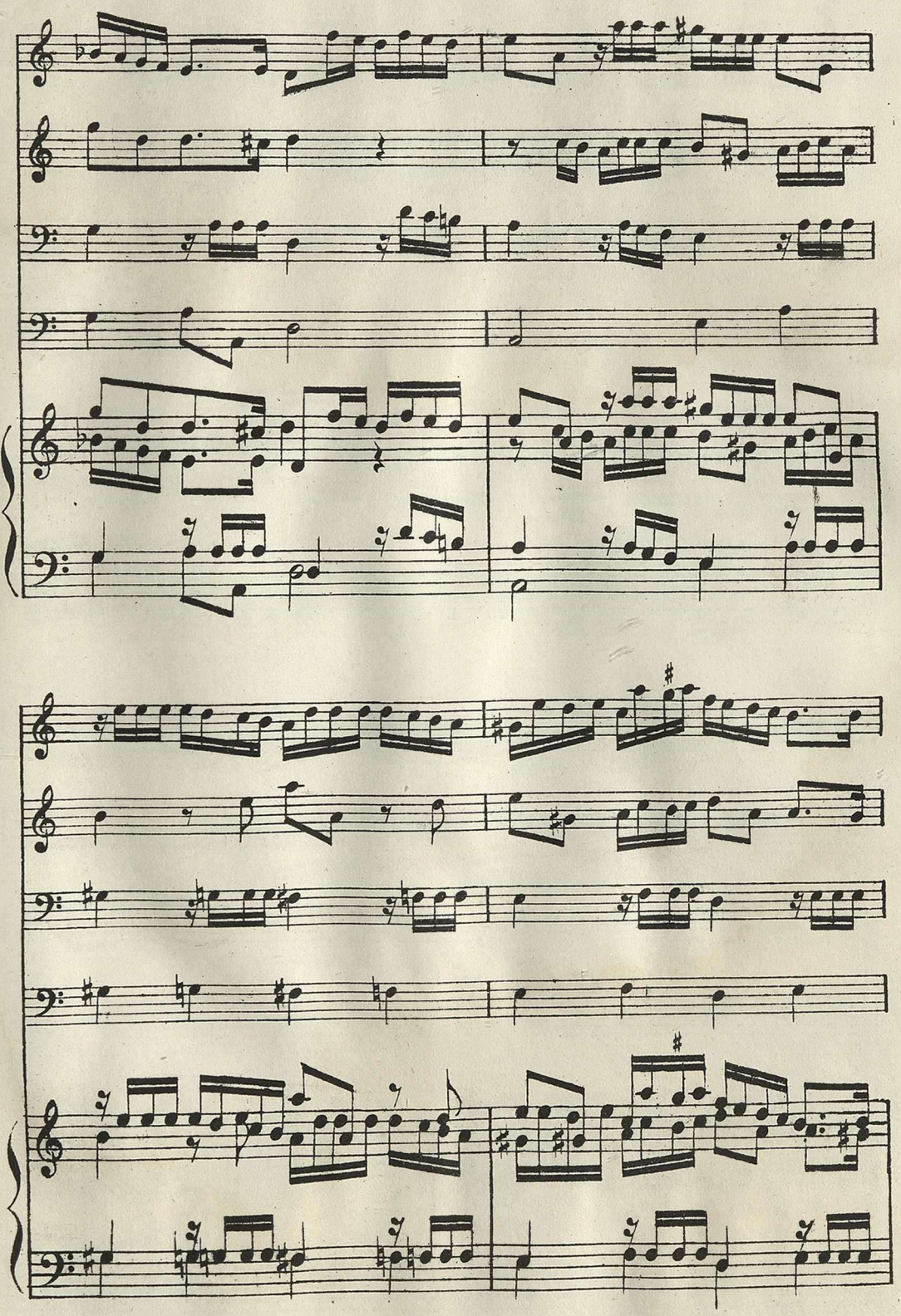


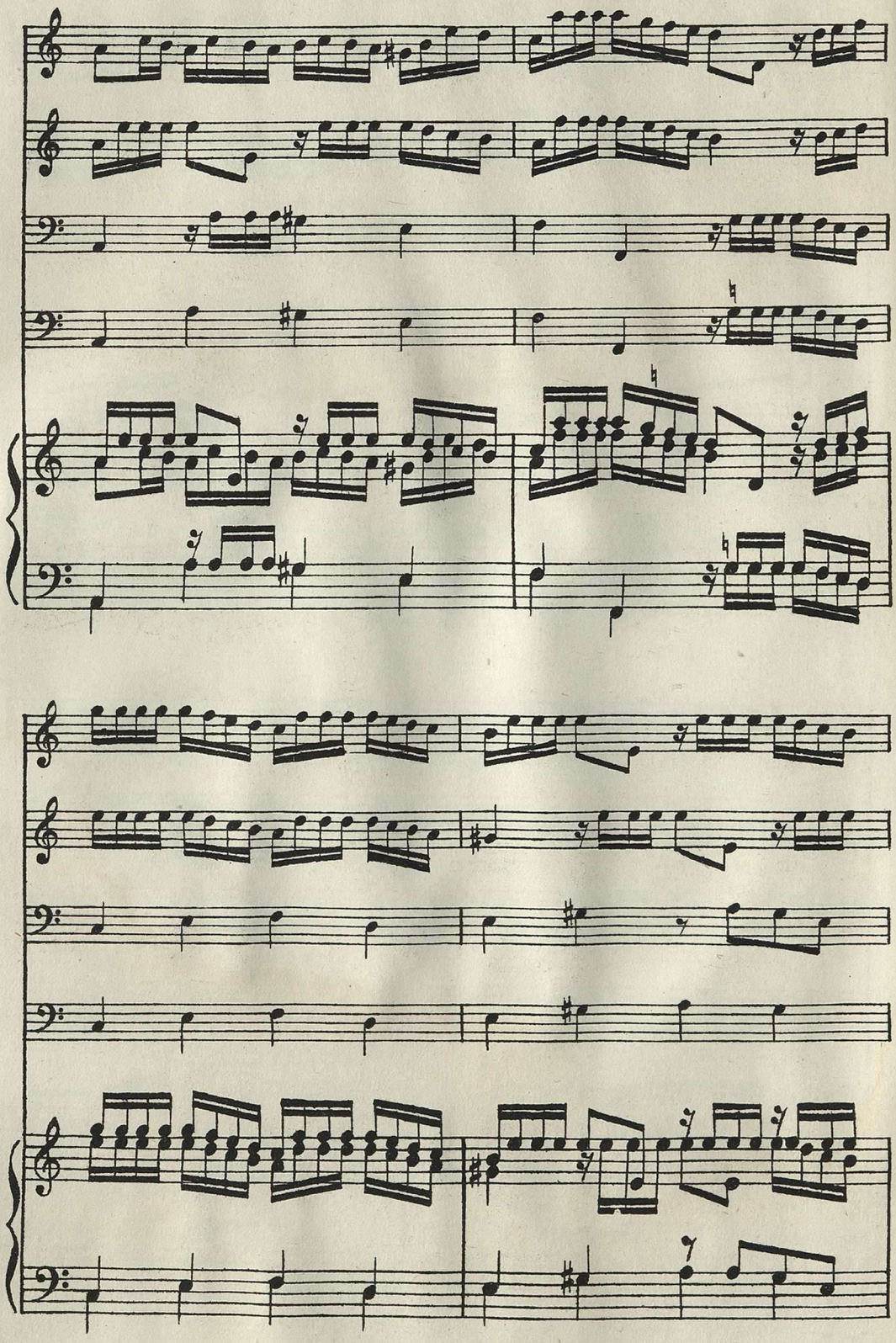


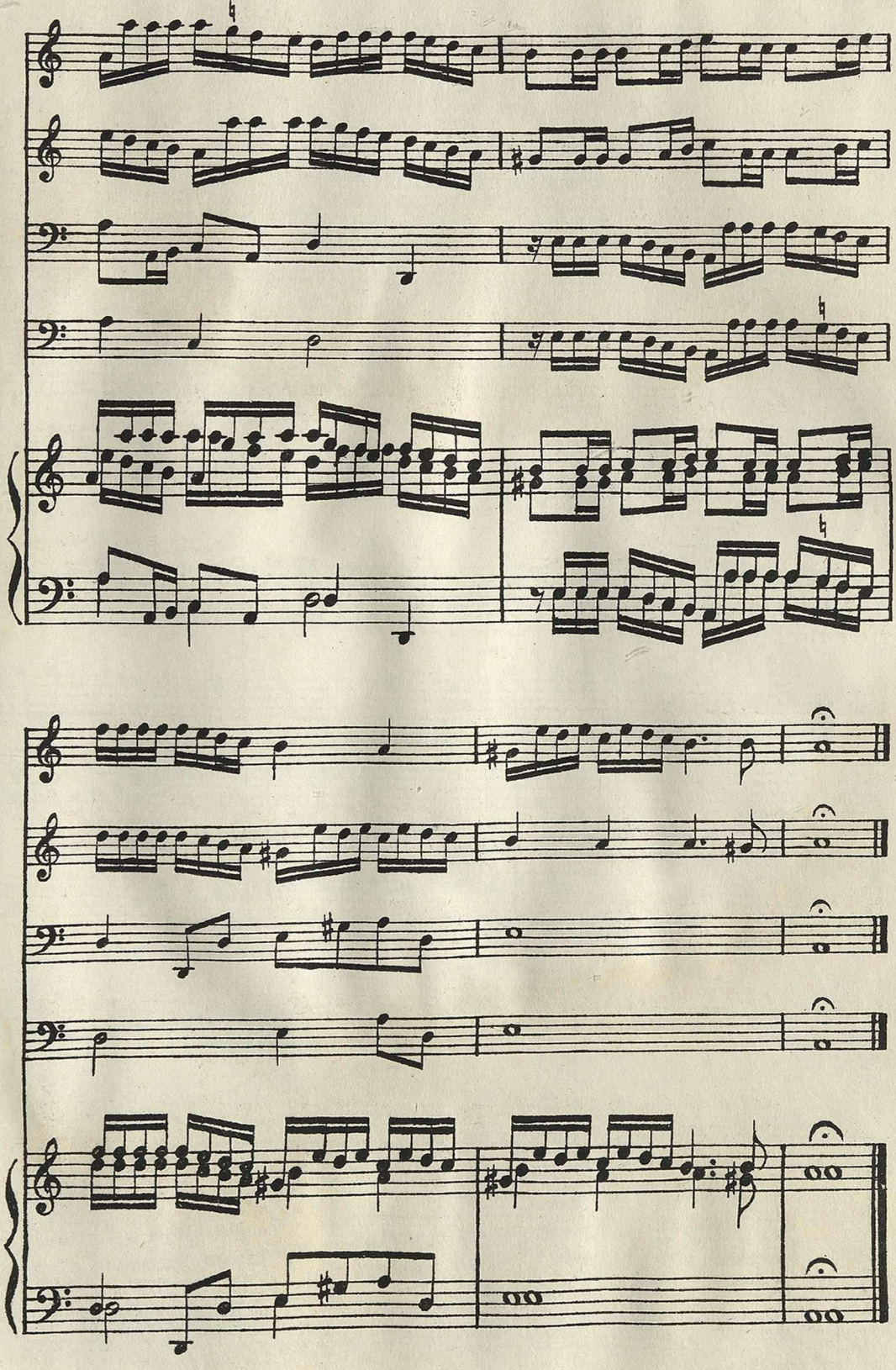






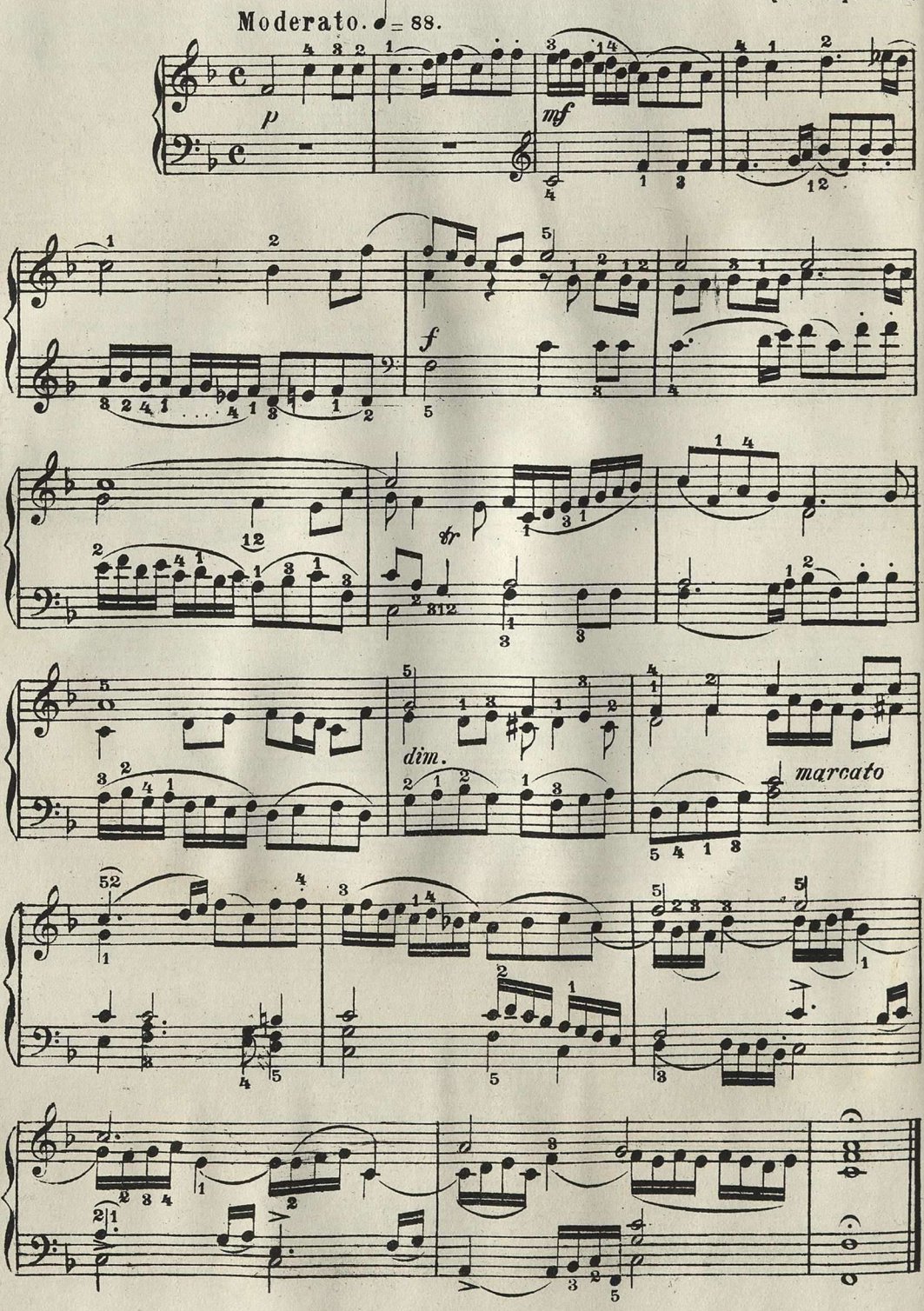






№ 83. Изъ Канцоны Фрескобальди.

(см. стр. 116.)



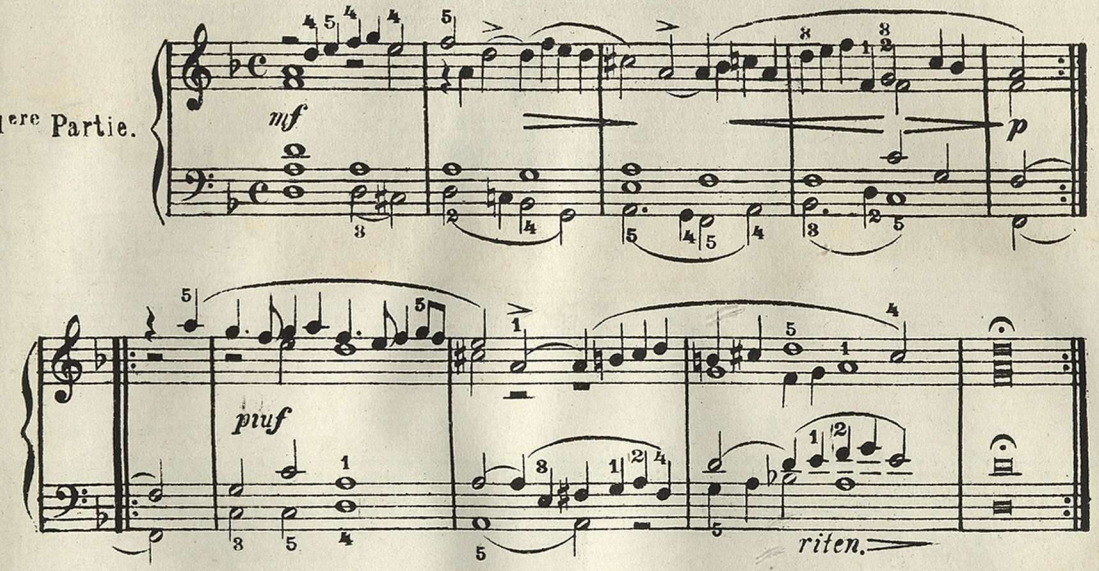
№ 84. „Фрескобальда."

ДЖ. ФРЕСКОБАЛЬДИ. (1583–1644.)

(См. стр. 116.)

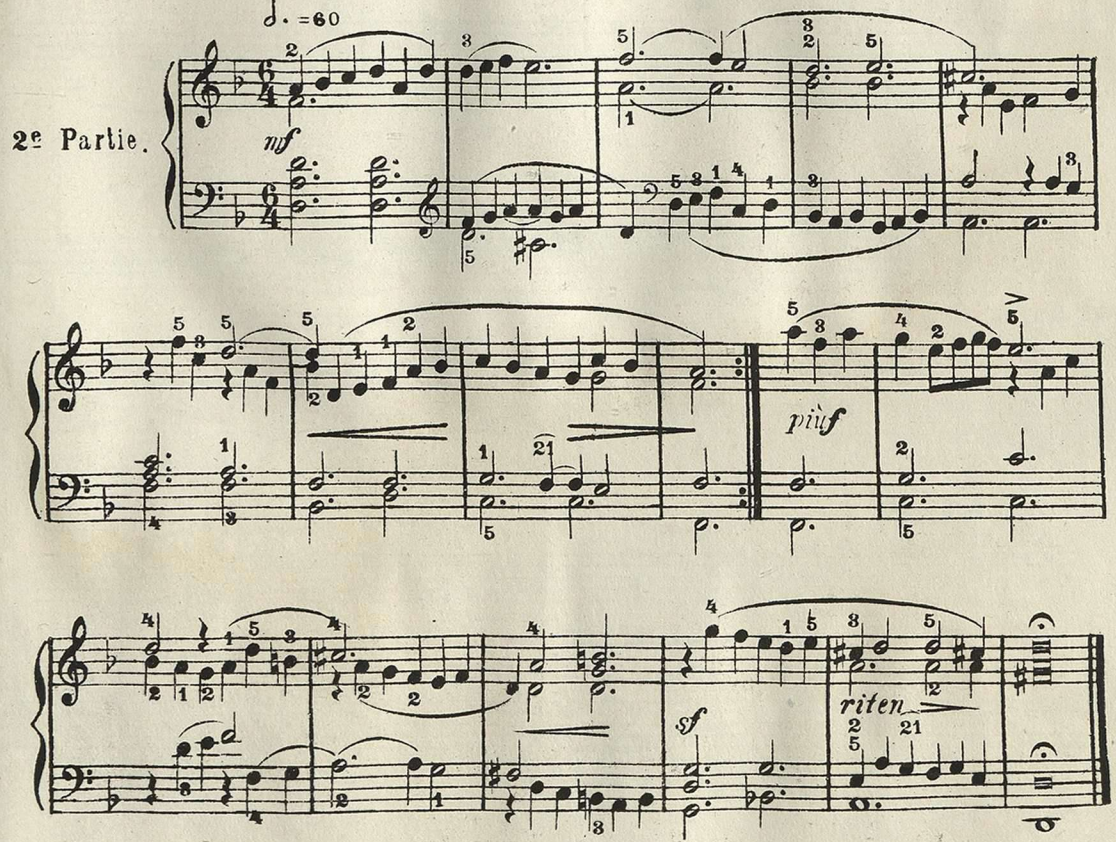
Andantino. ♩=80.

1ère Partie.



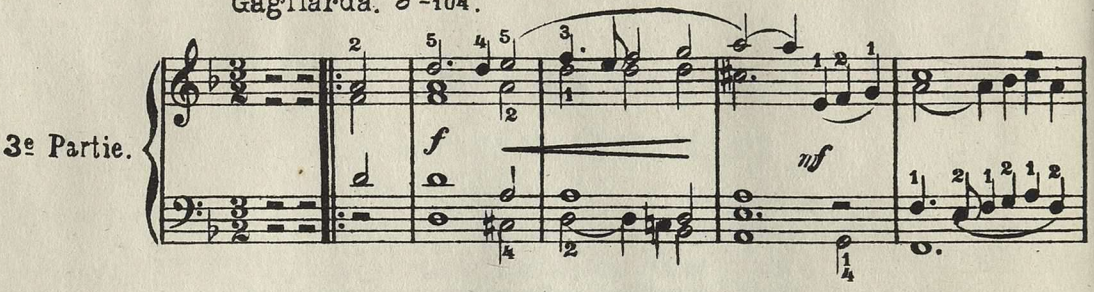
♩.=60

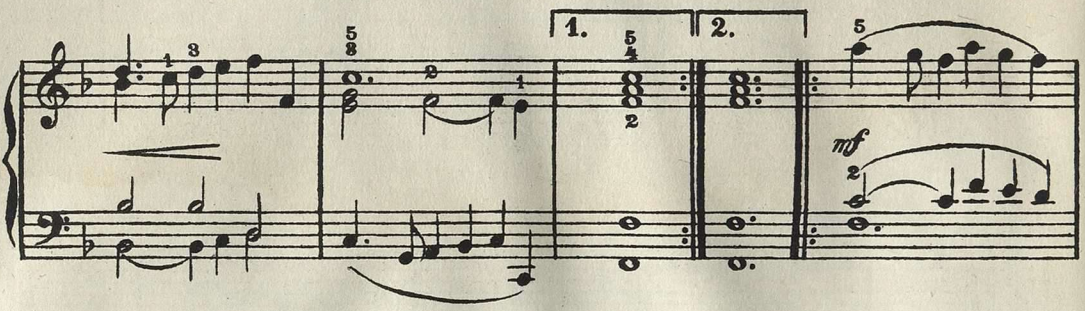
2e Partie.

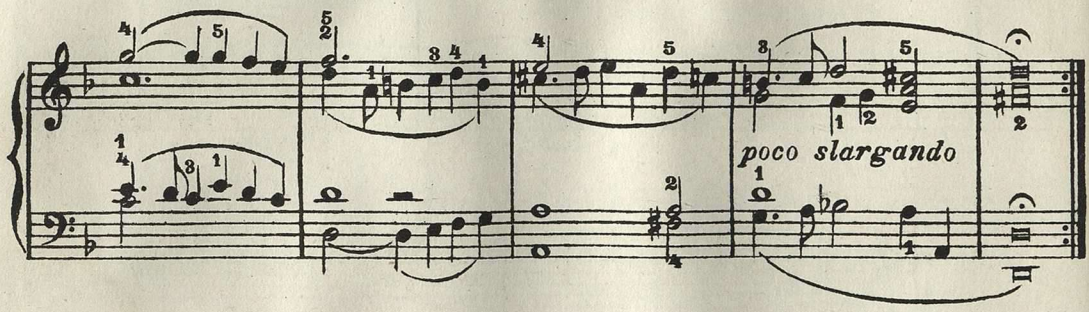


Gagliarda. 𝅗𝅥=104.

3e Partie.

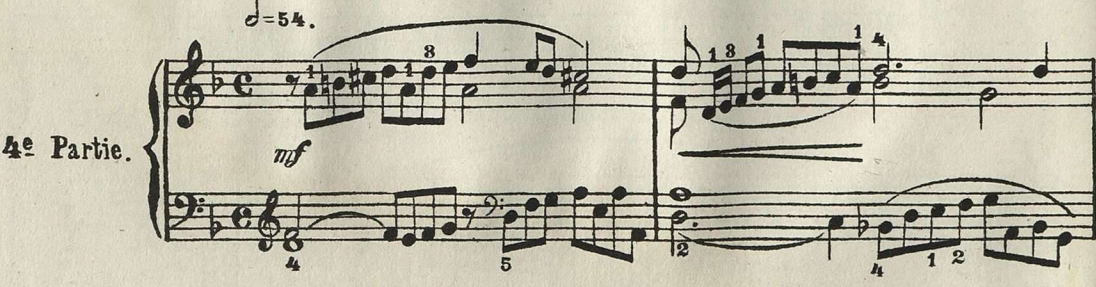


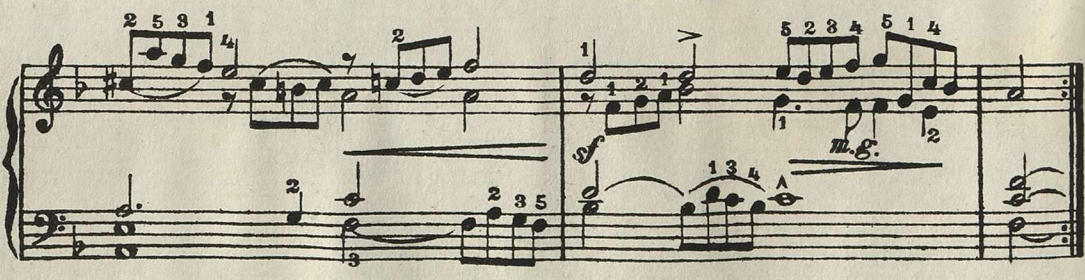


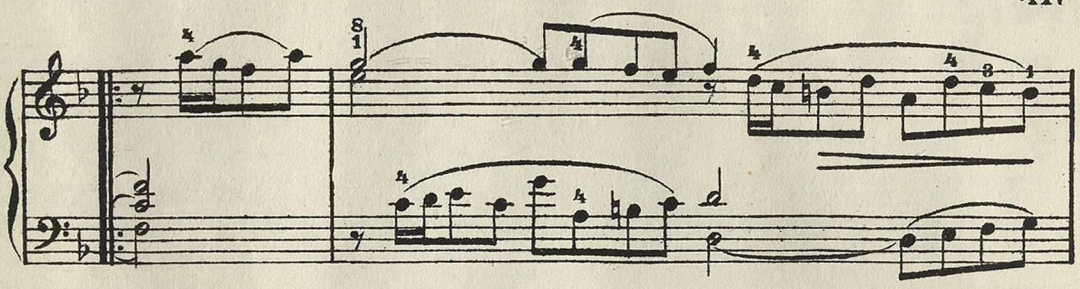


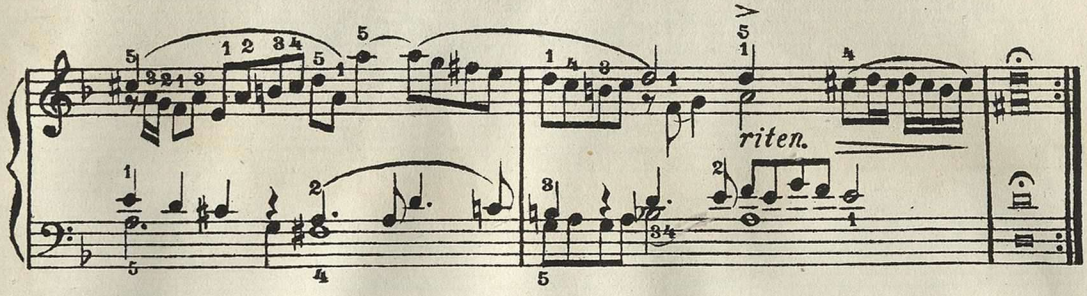
𝅗𝅥=54.

4e Partie.



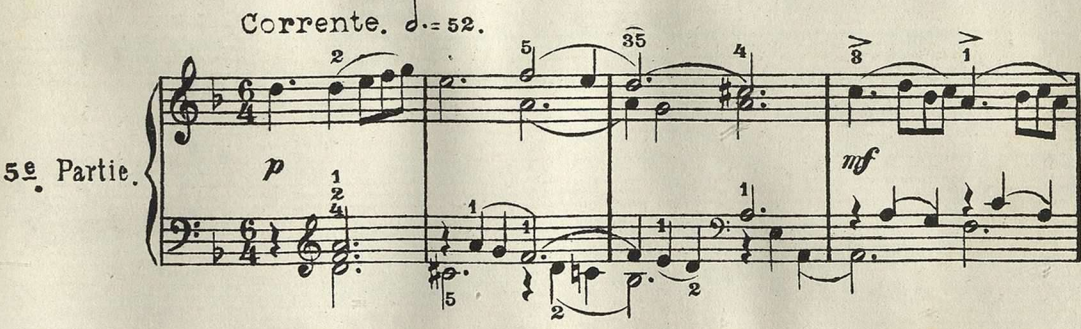


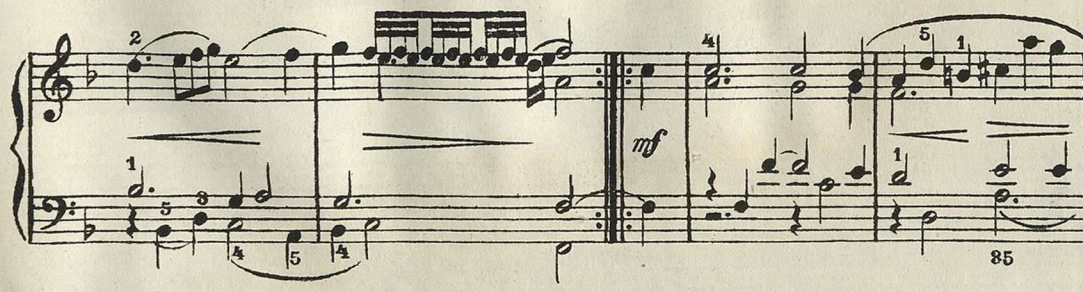


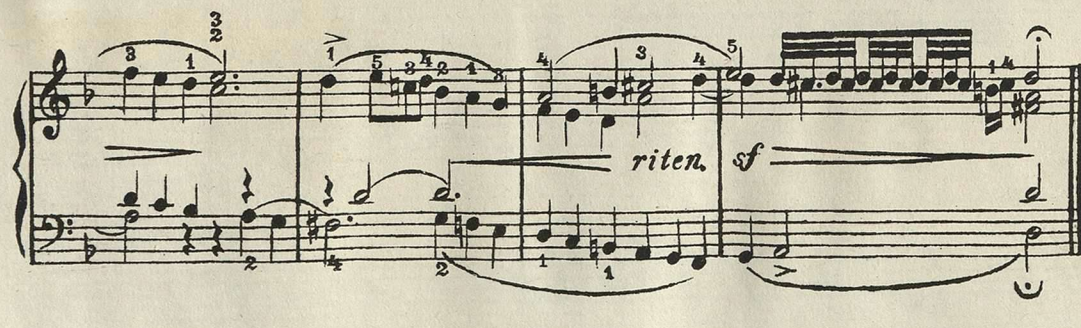


Corrente. ♩.= 52.

5e. Partie.

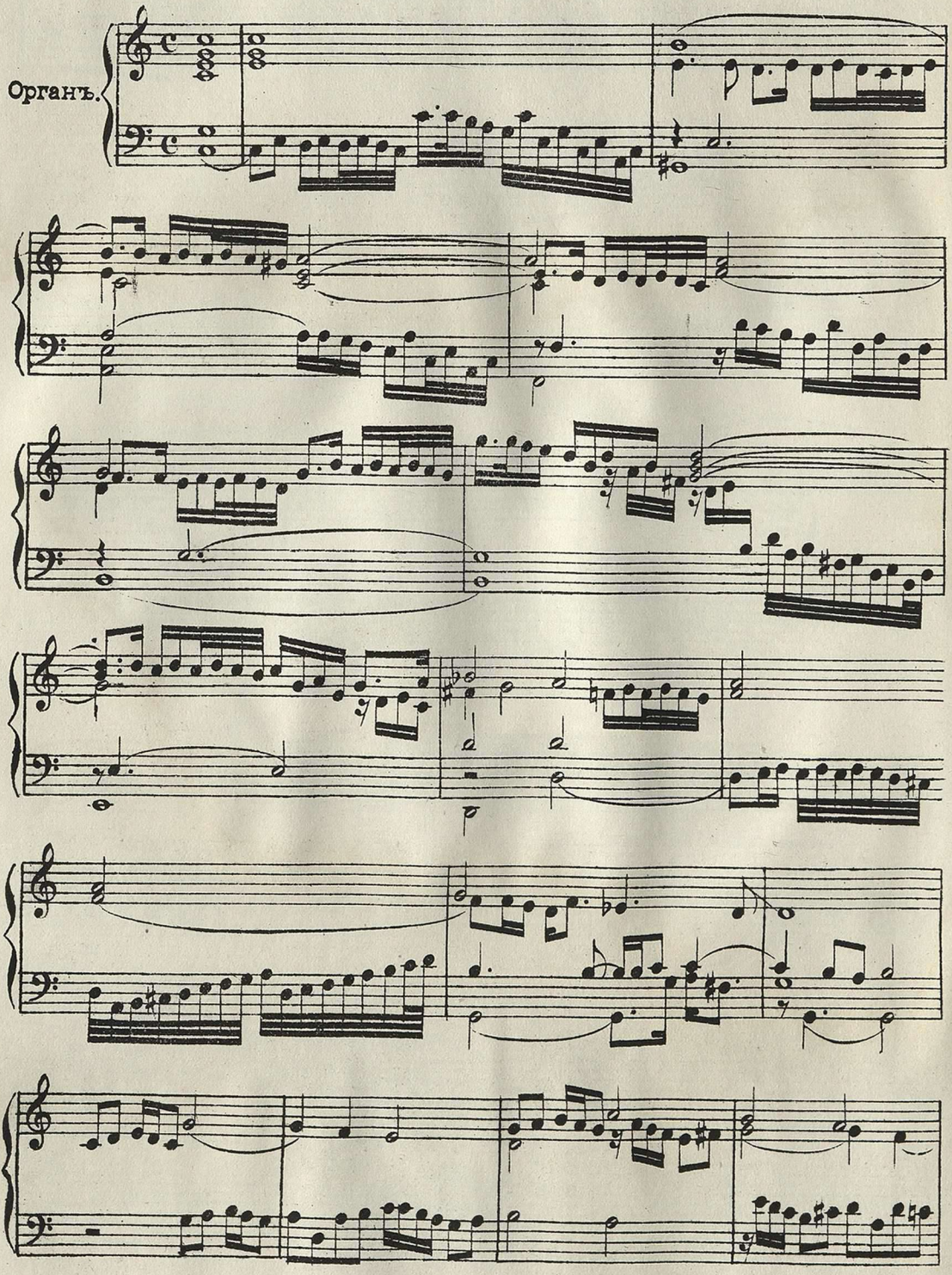


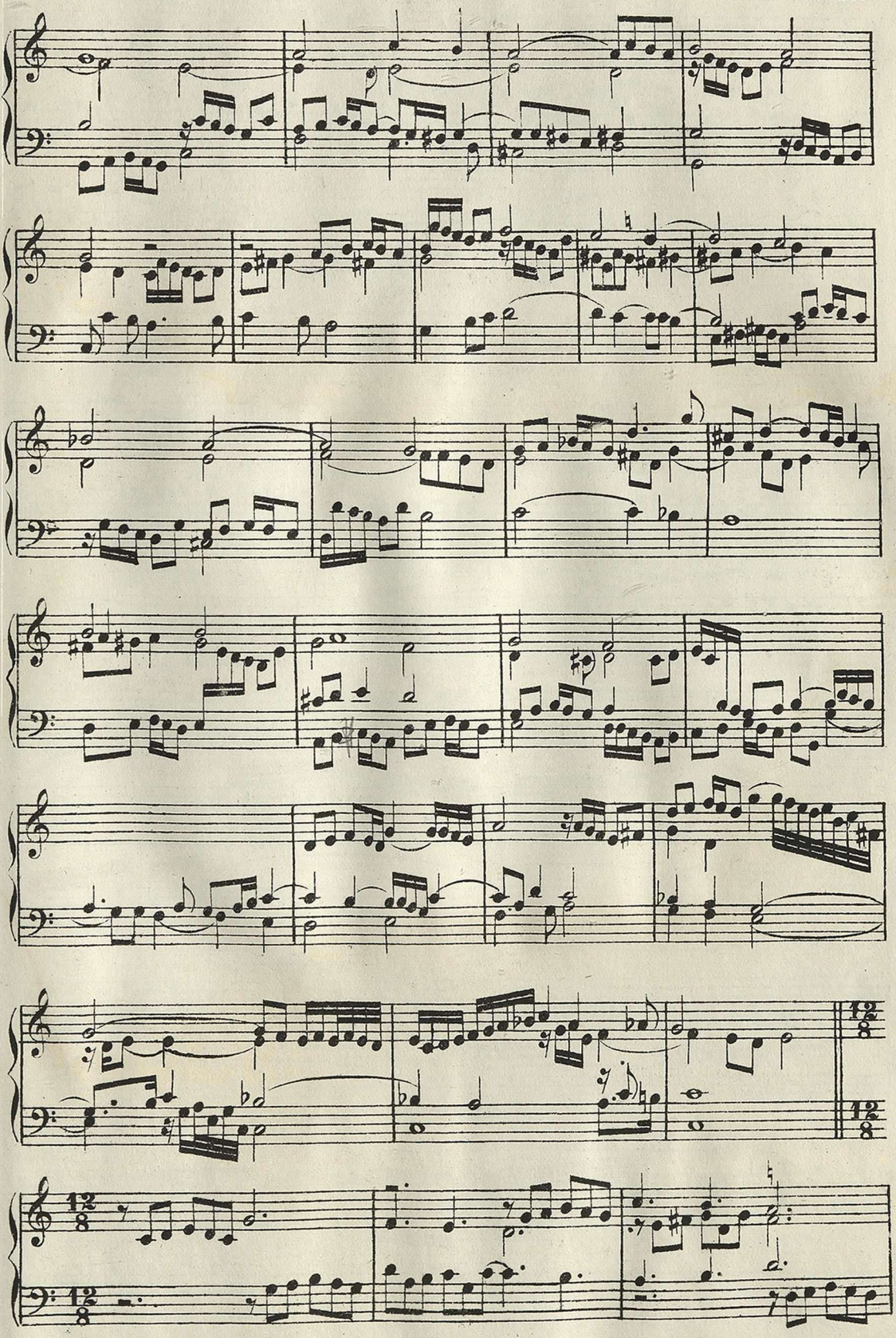


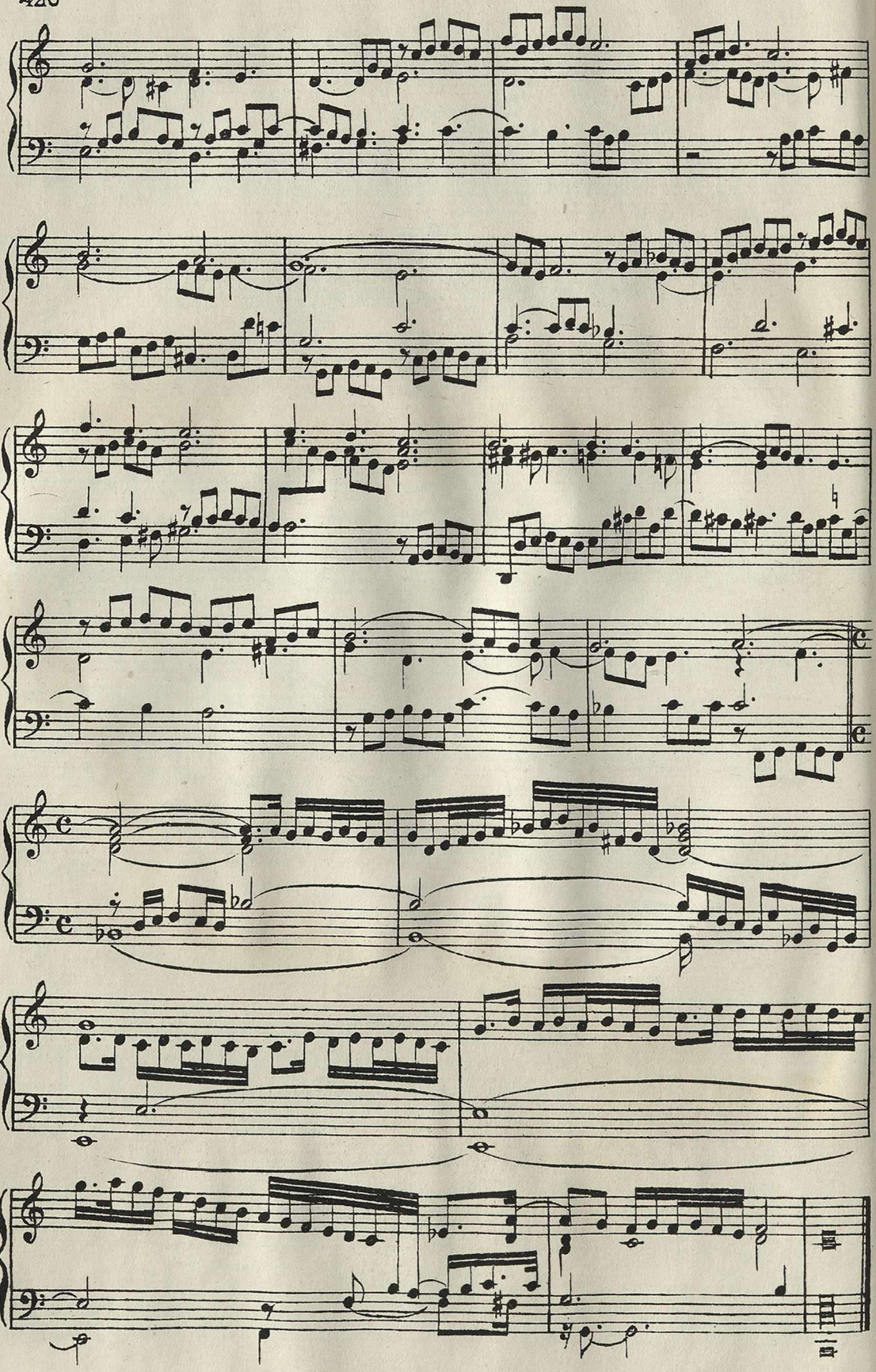


№ 85. Токката Фробергера (XVII в.)

(См. стр. 116.)







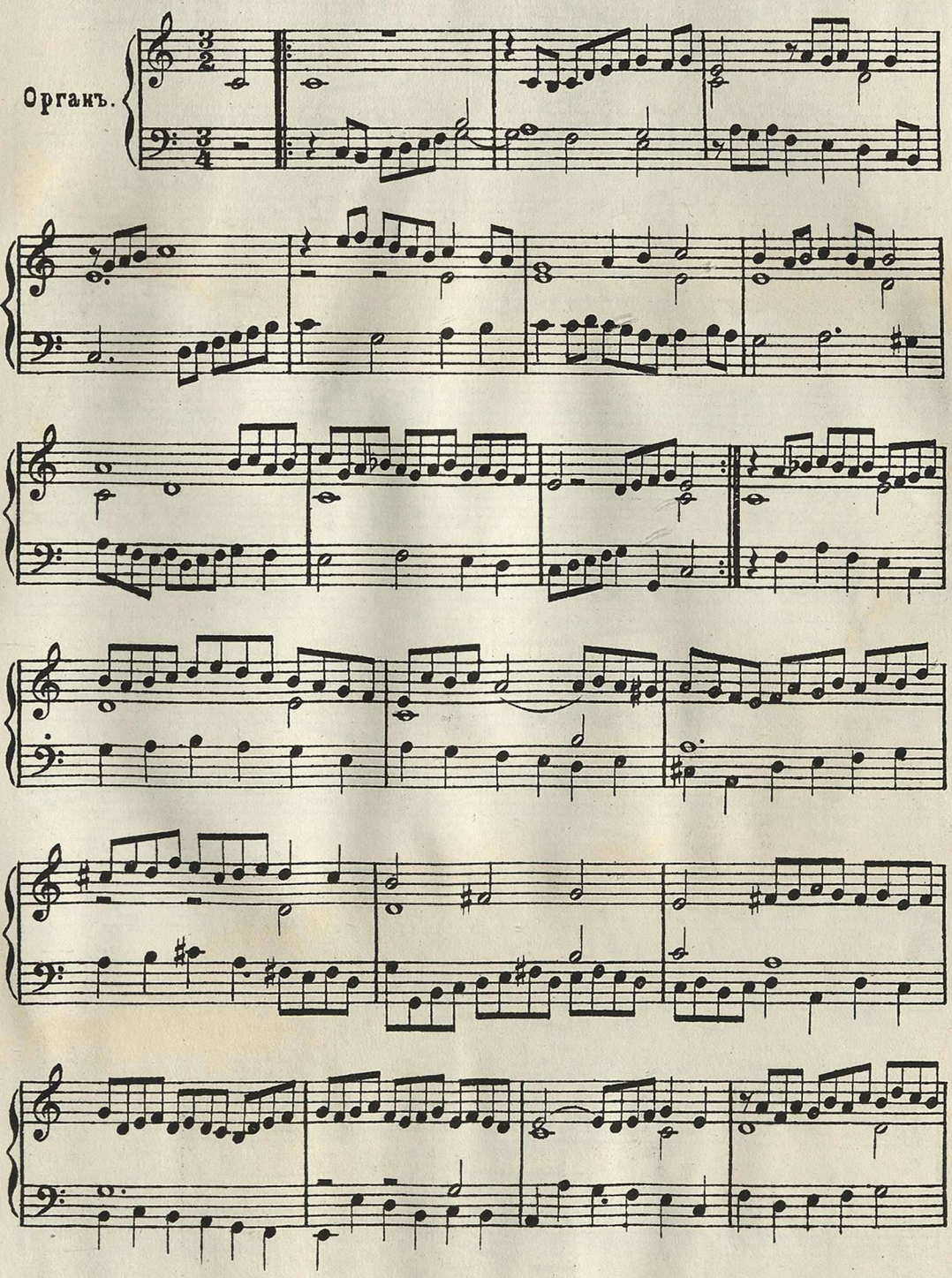
№ 86.

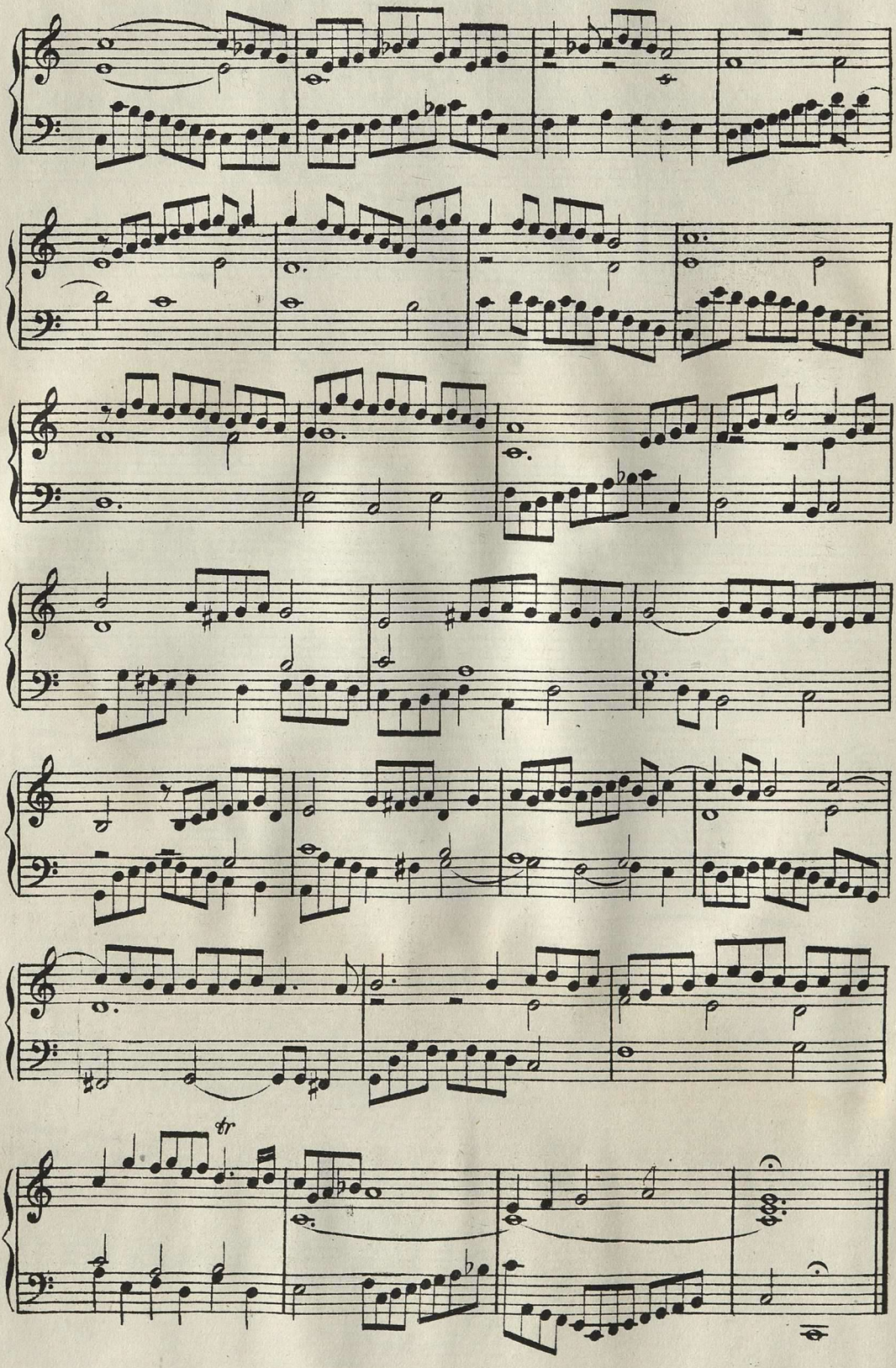
Хоралъ Пахельбеля: (1653–1706)

„NUN LOB MEIN SEEL DEN HERREN"

(„Хвали, душа моя, Господа")

(См. стр. 117.)




tr

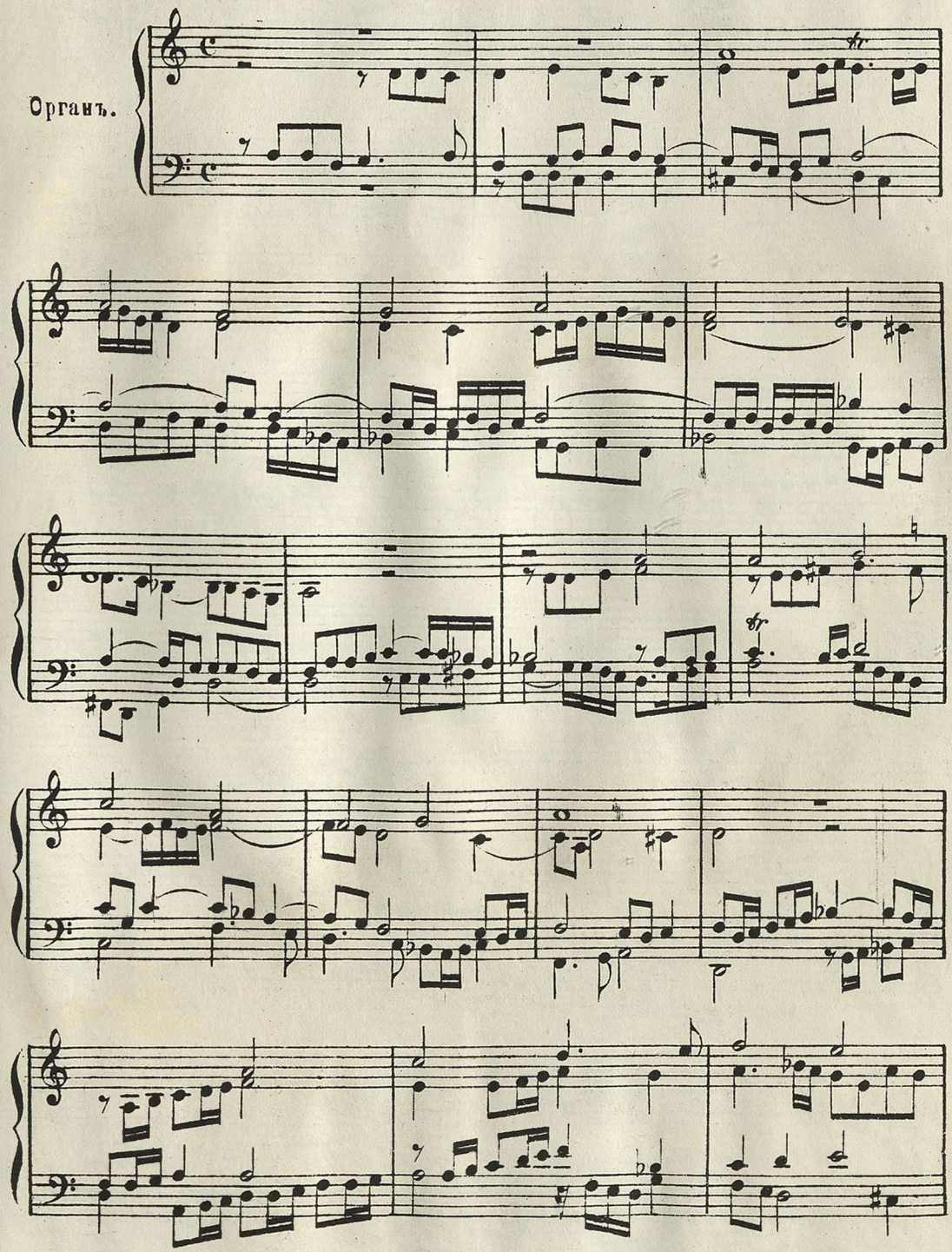
№ 87.

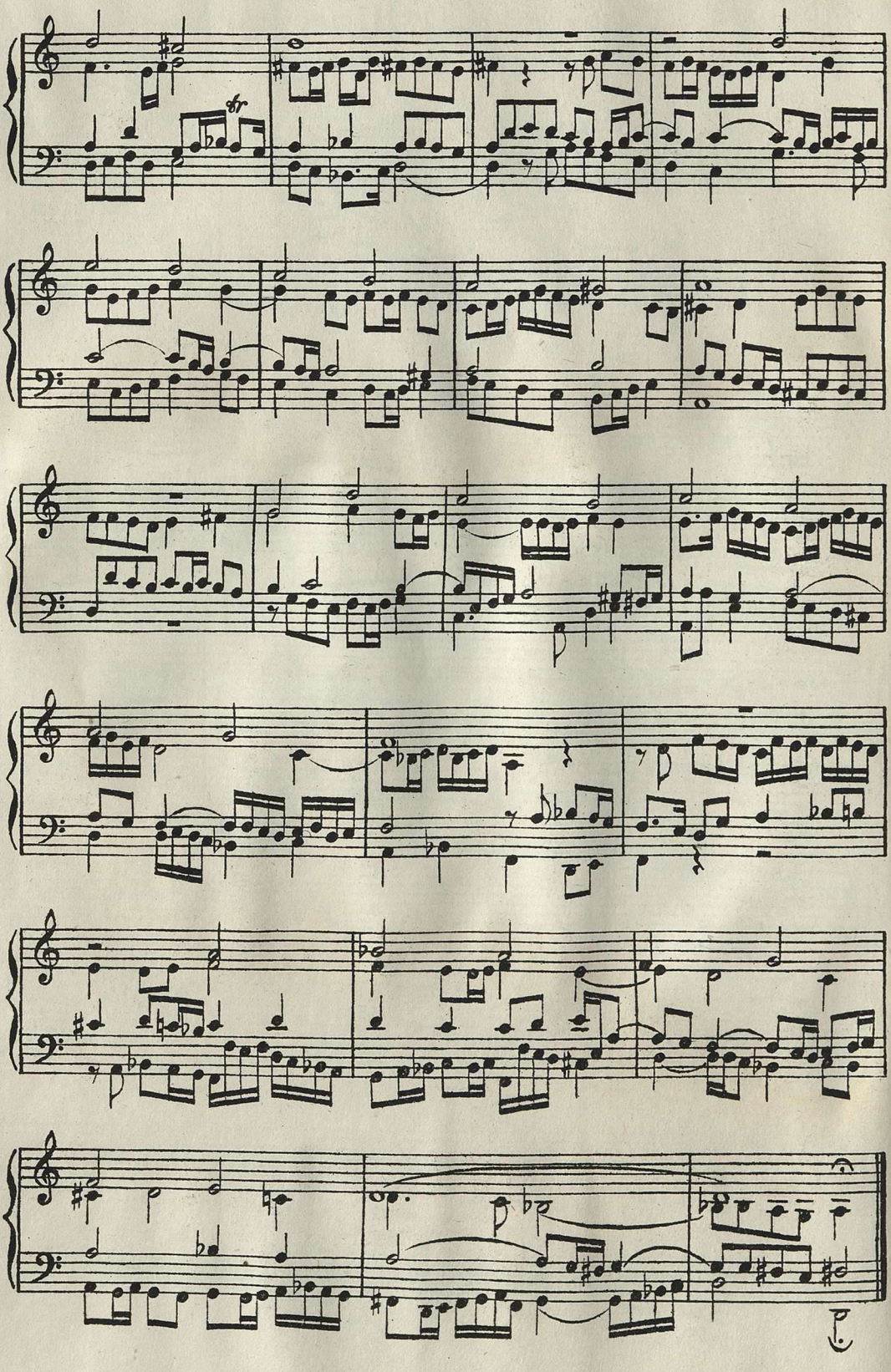
ПАХЕЛЬБЕЛЬ (1653-1706г)

Vater unser im Himmelreich.

(Отче нашъ Иже еси на небесѣхъ.)

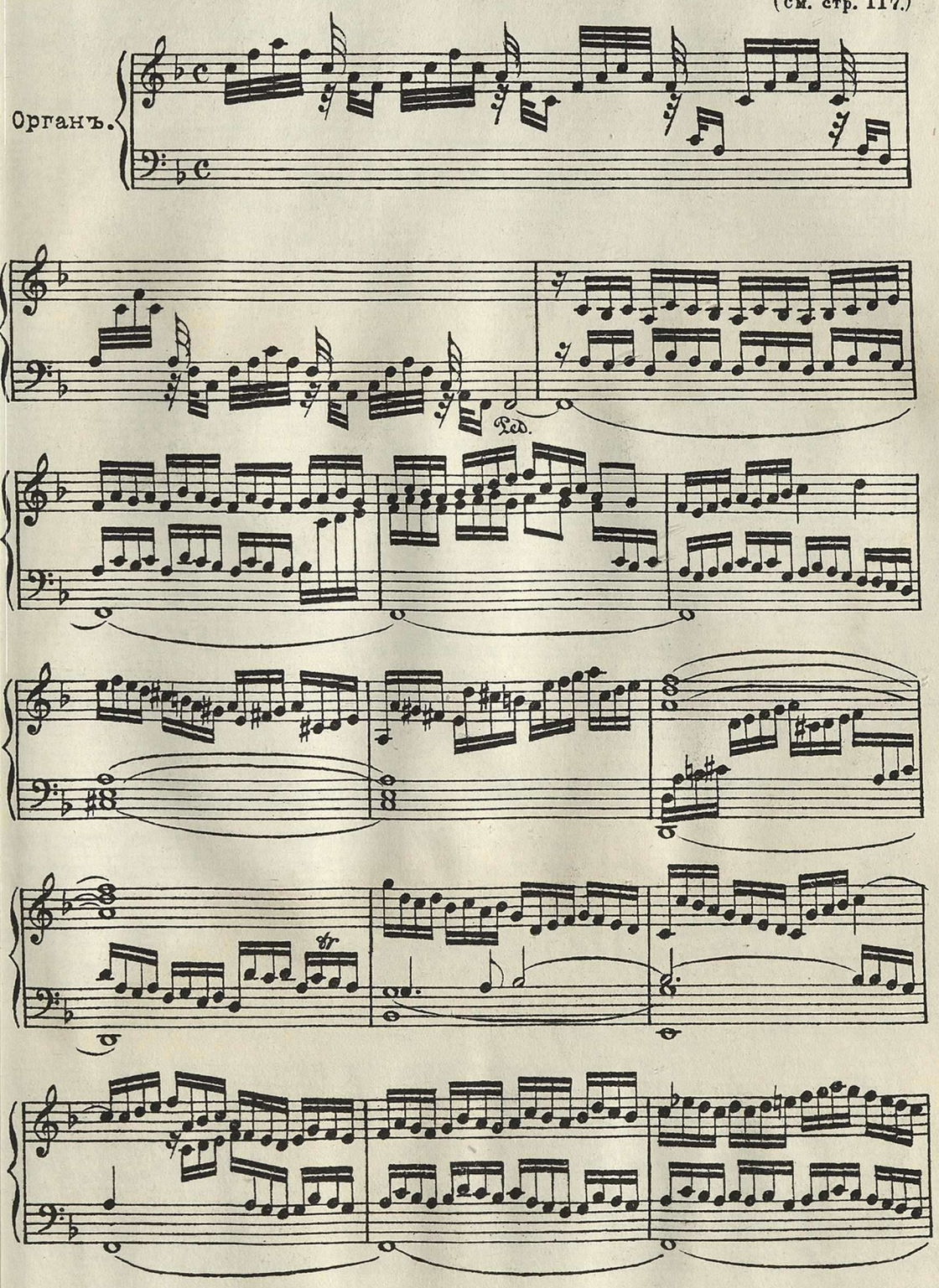
(См. стр. 117.)

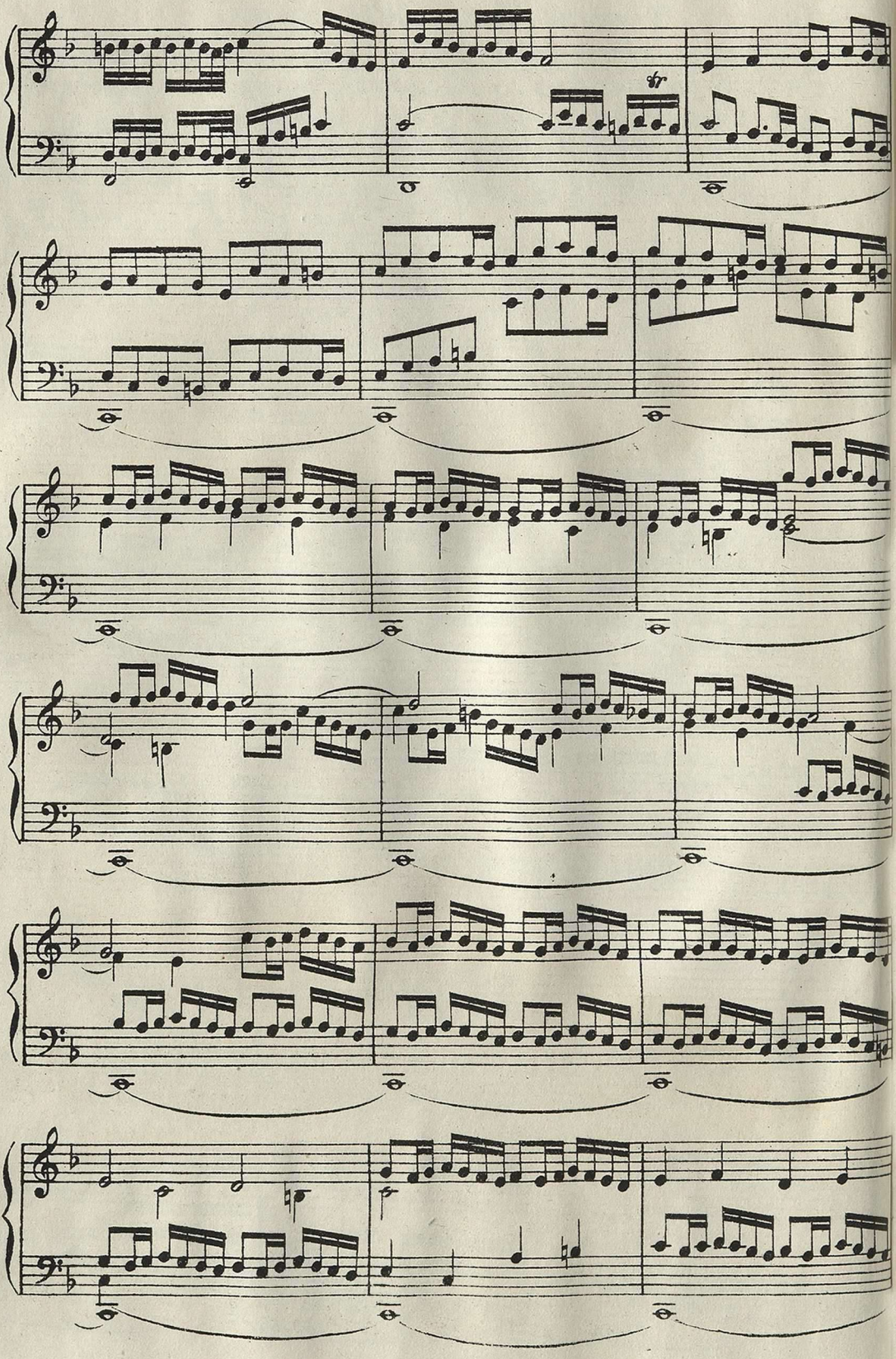


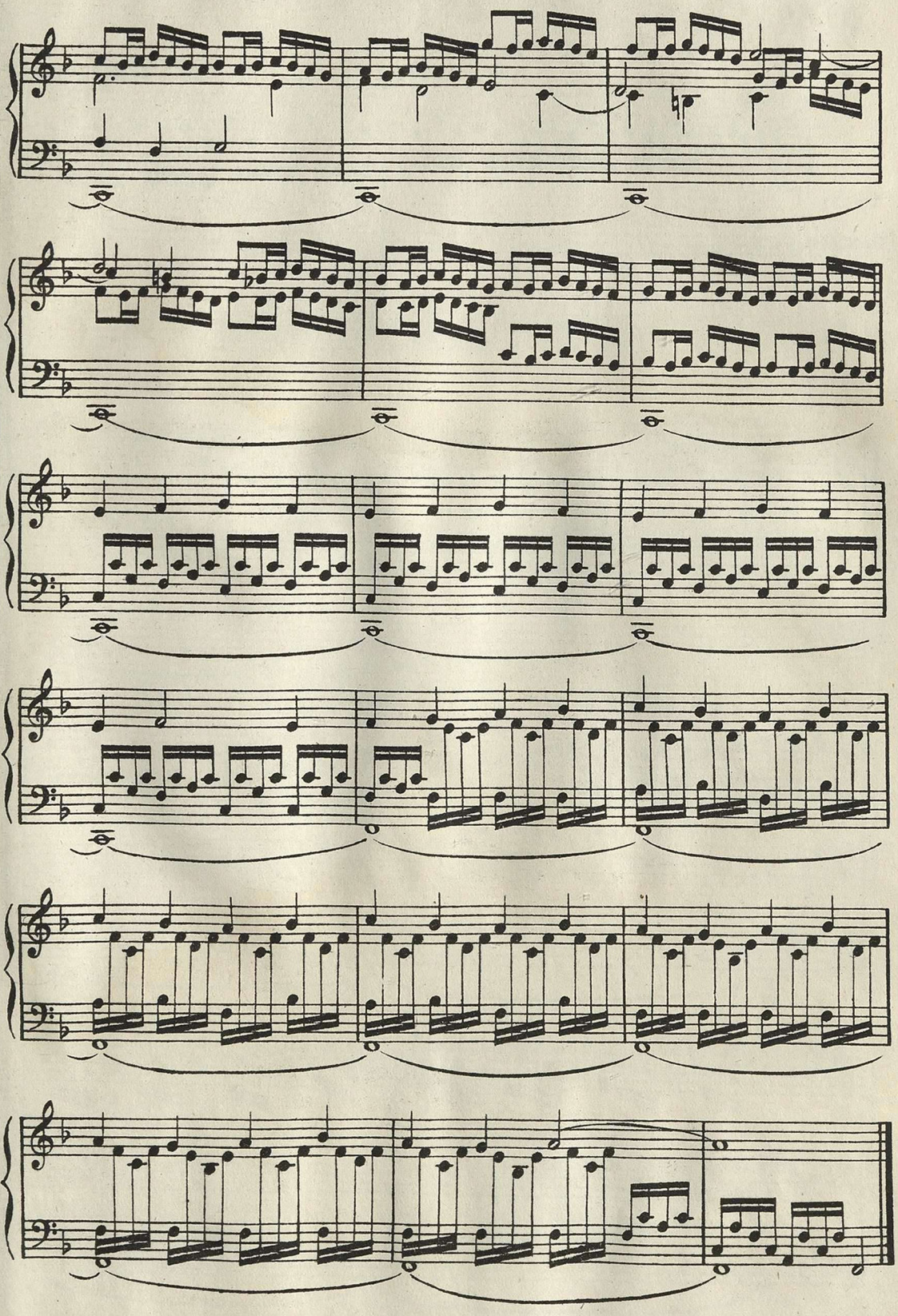


№ 88. Токката Пахельбеля (1653-1706.)

(См. стр. 117.)





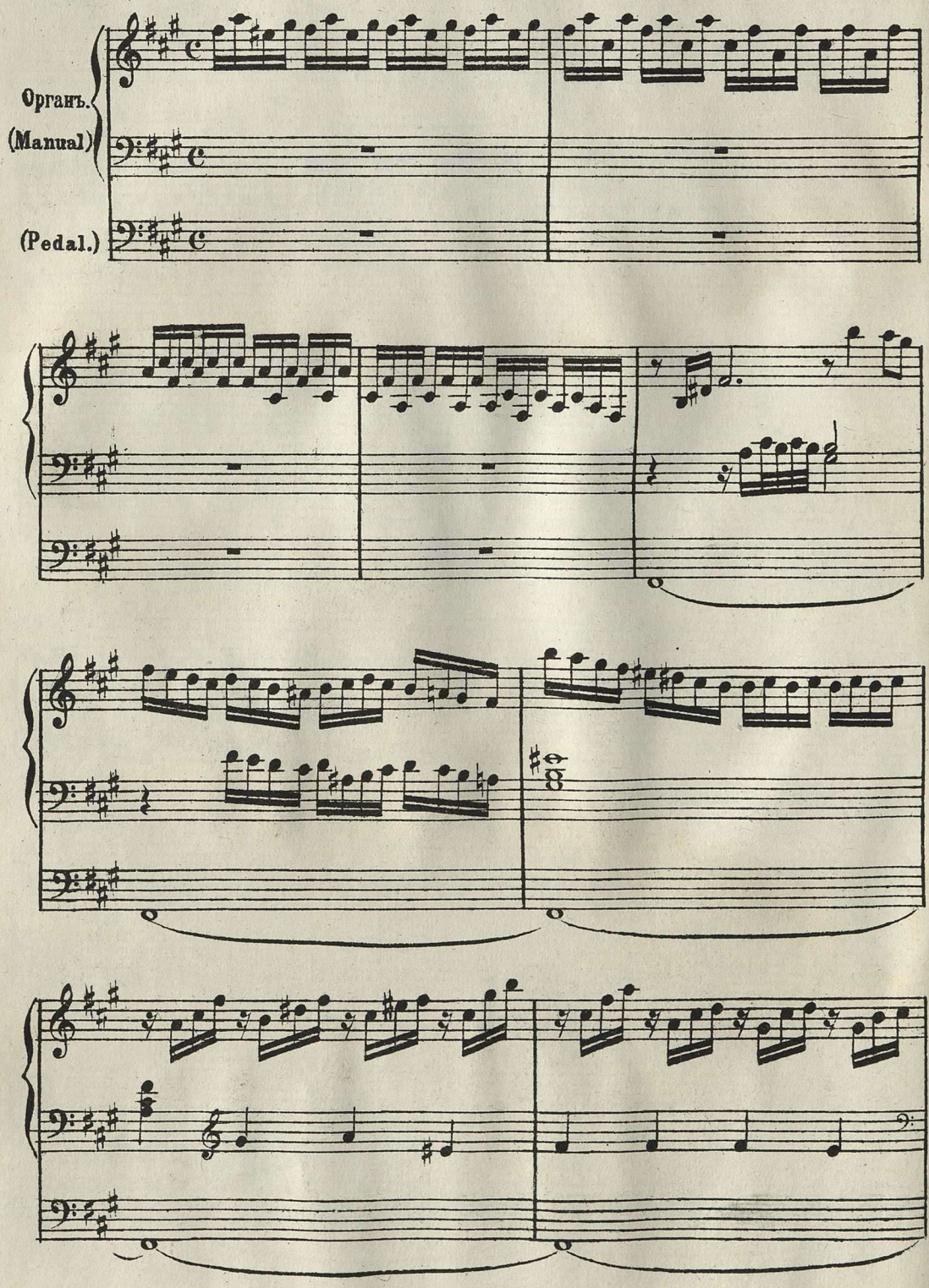


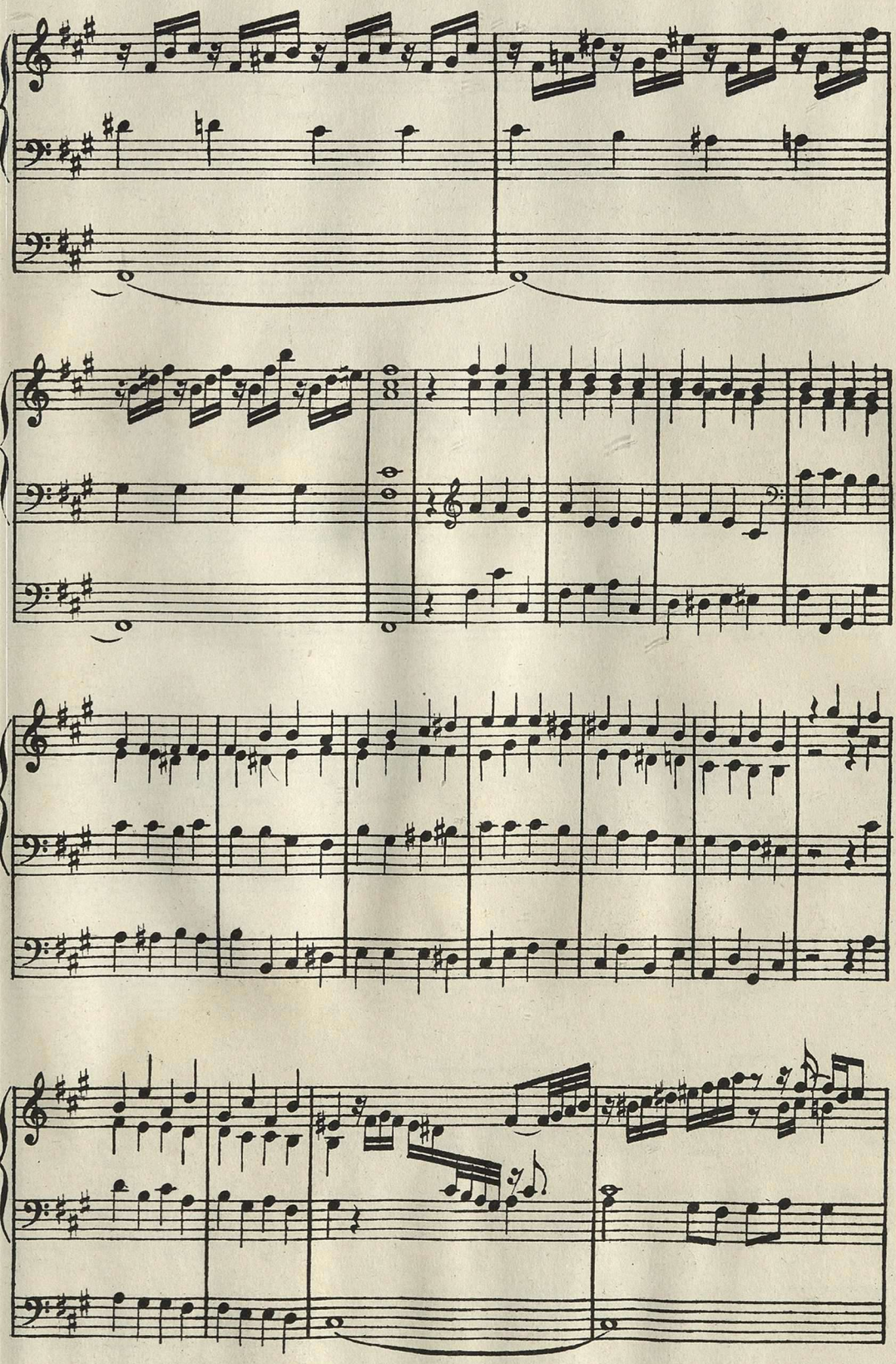
№ 89. Прелюдія и фуга Fis moll

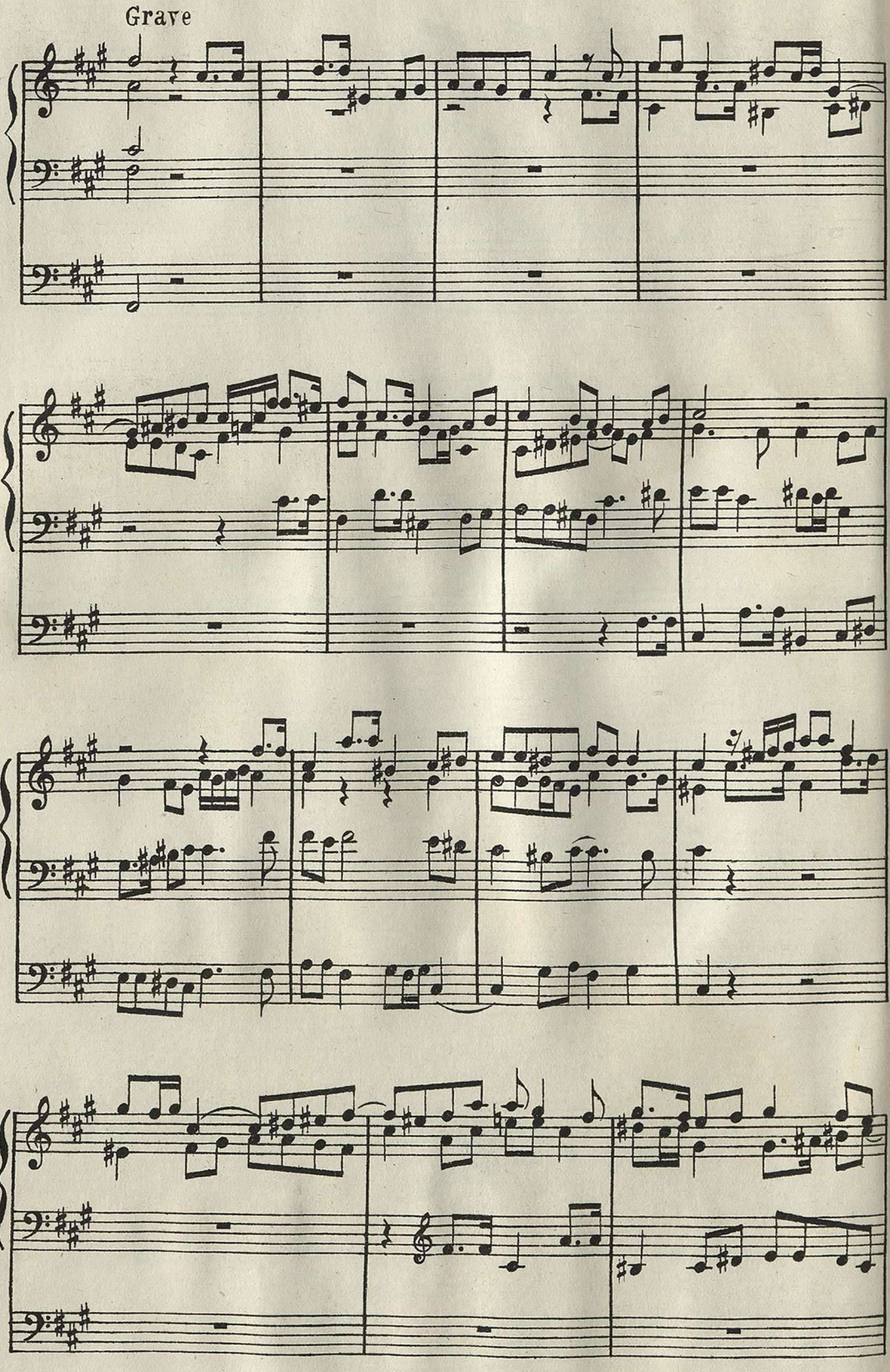
БУКСТЕХУДЕ

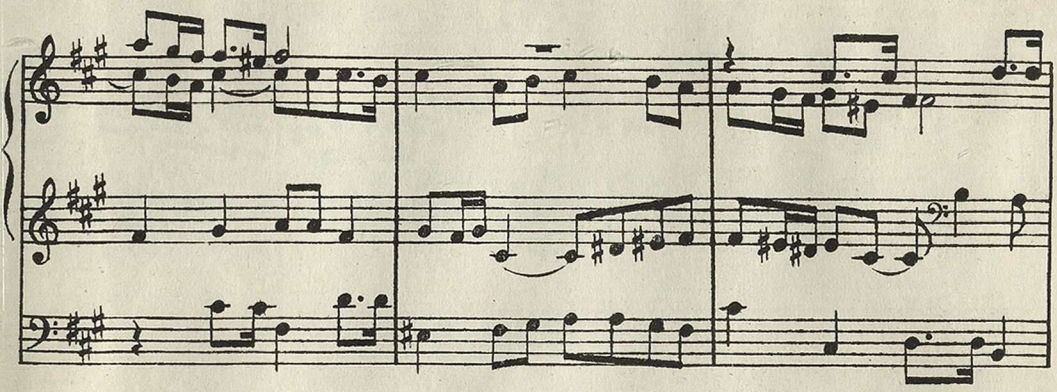
(1637–1707 г.)

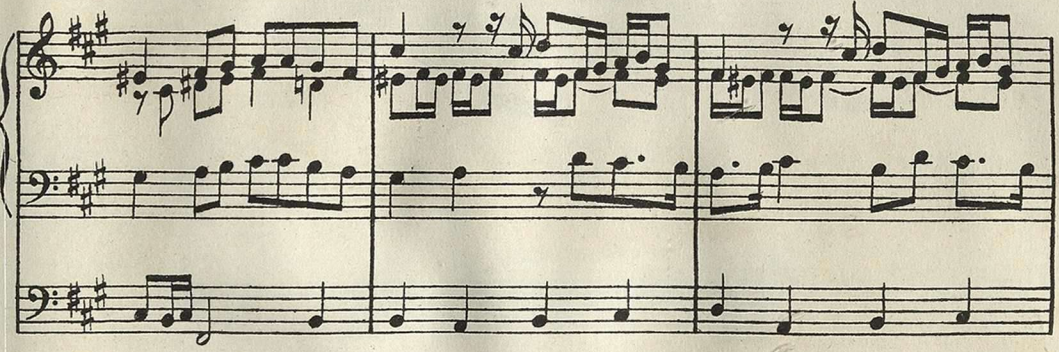
(См. стр. 117.)



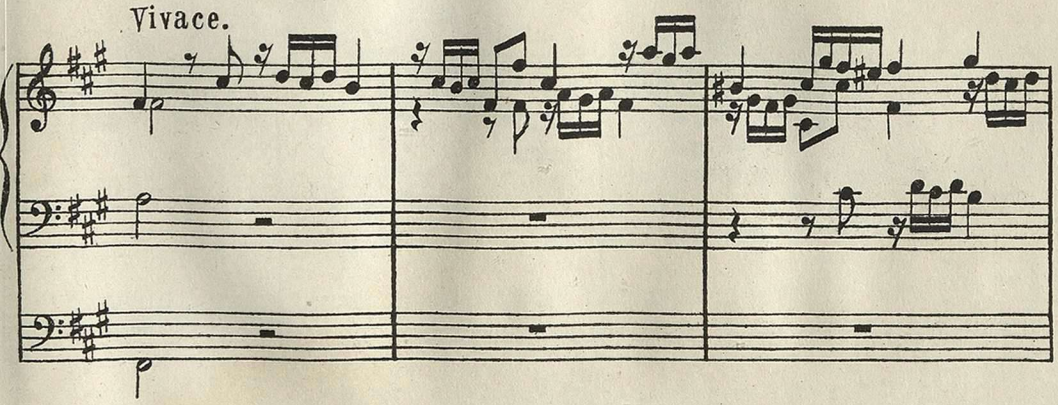


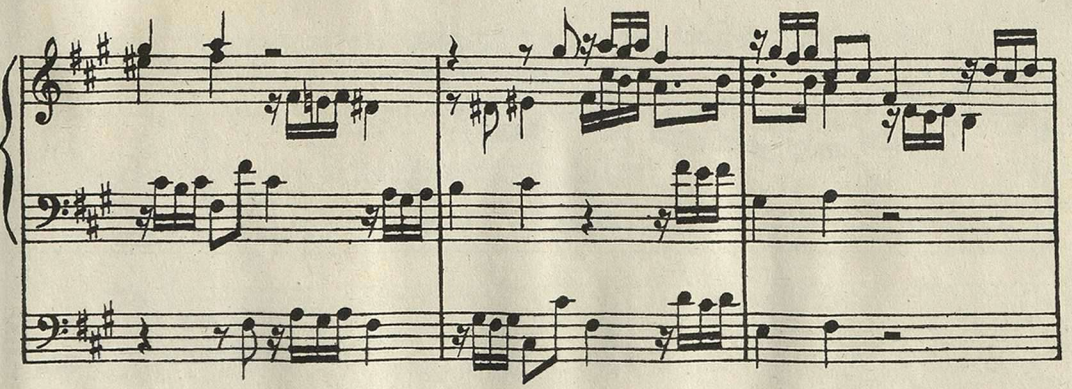

Grave

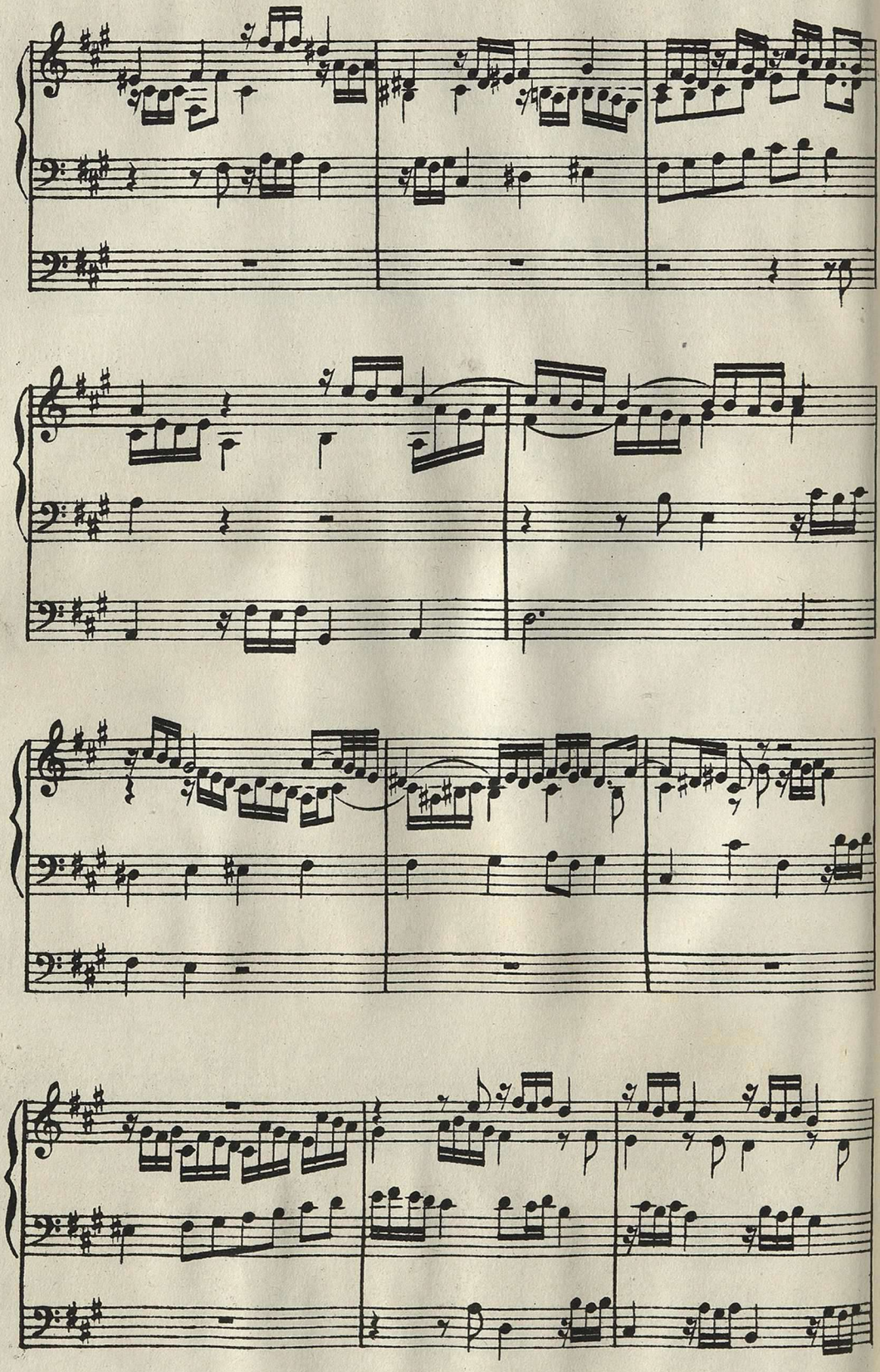


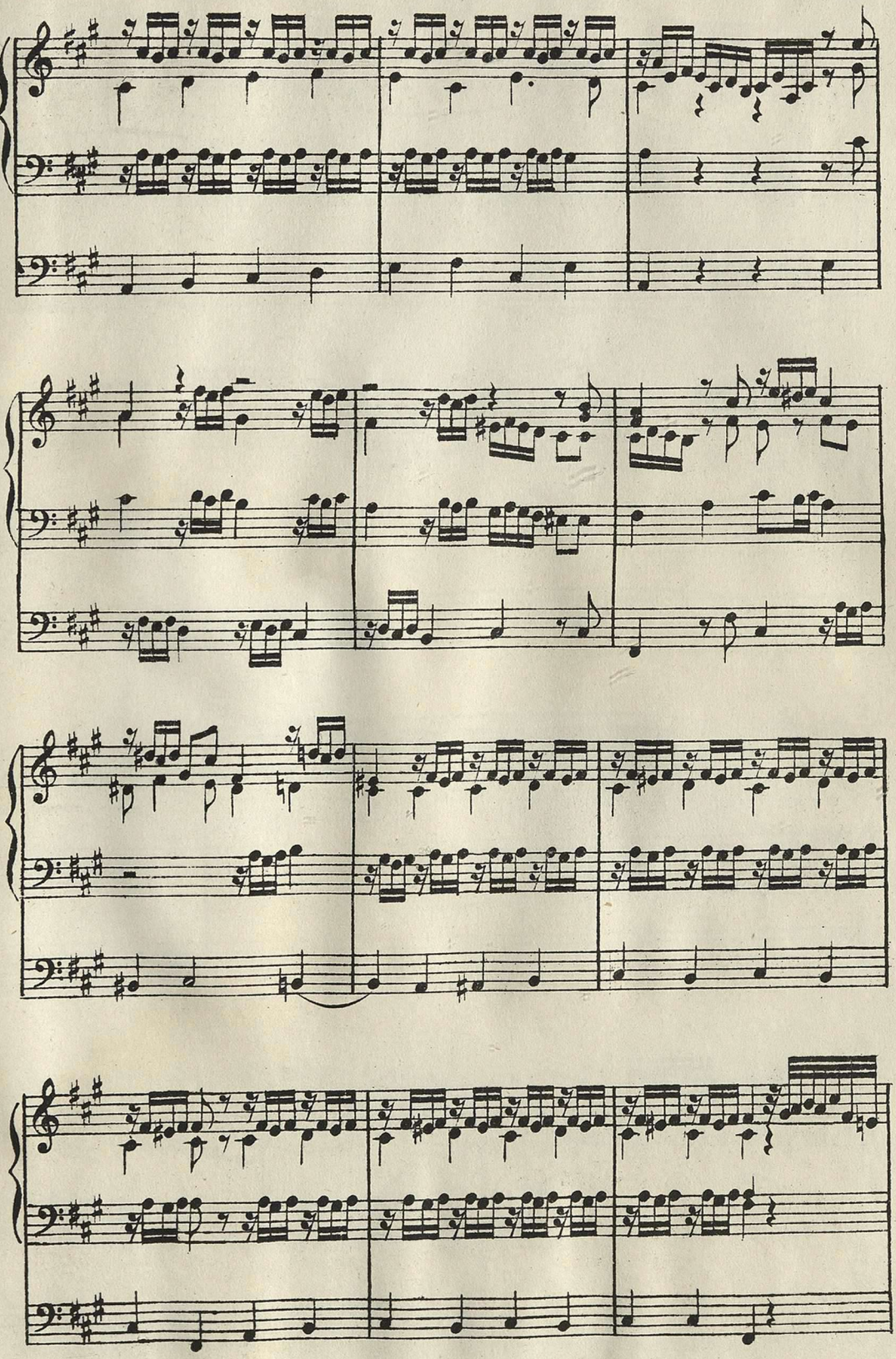


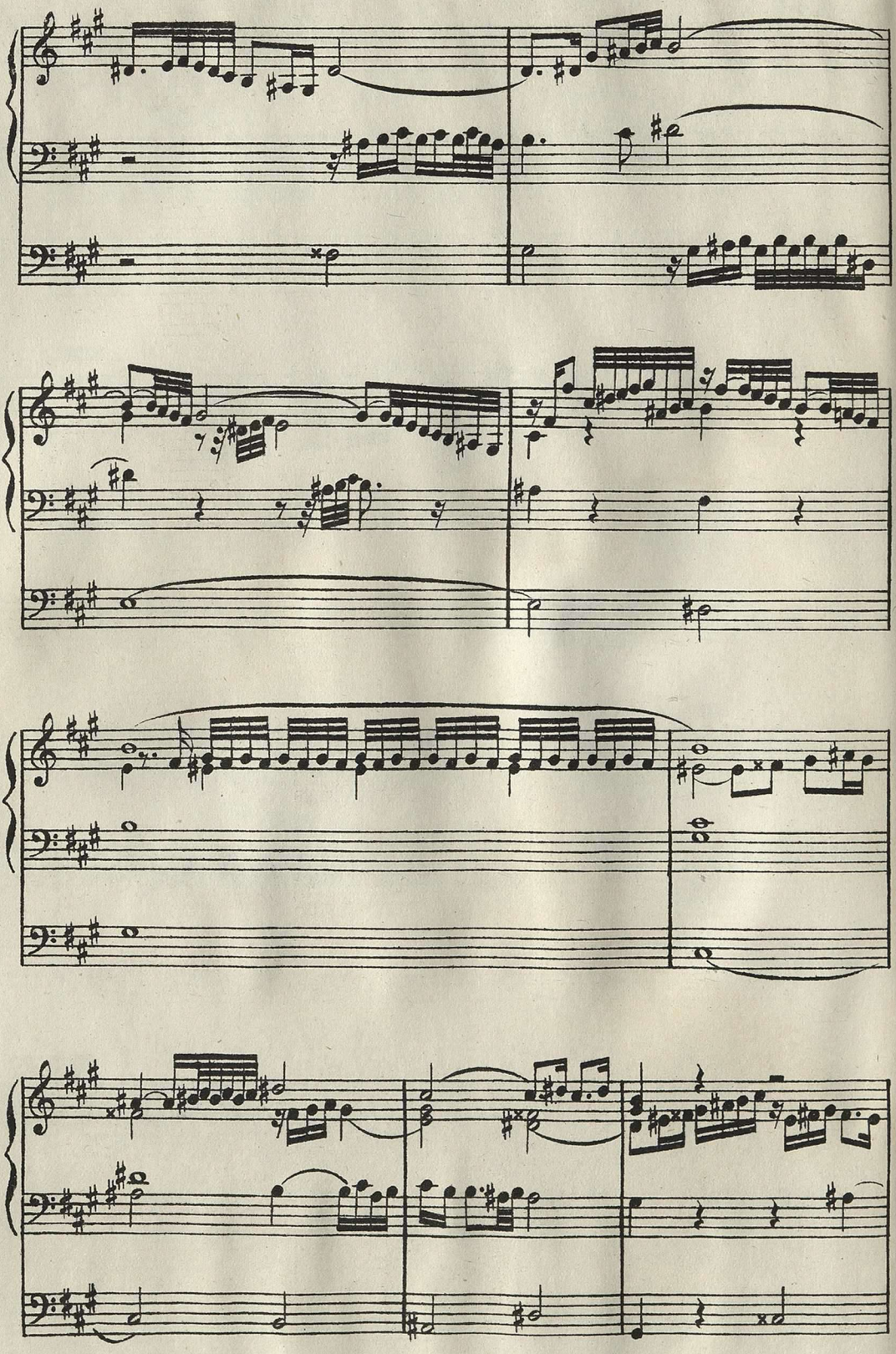
Vivace.

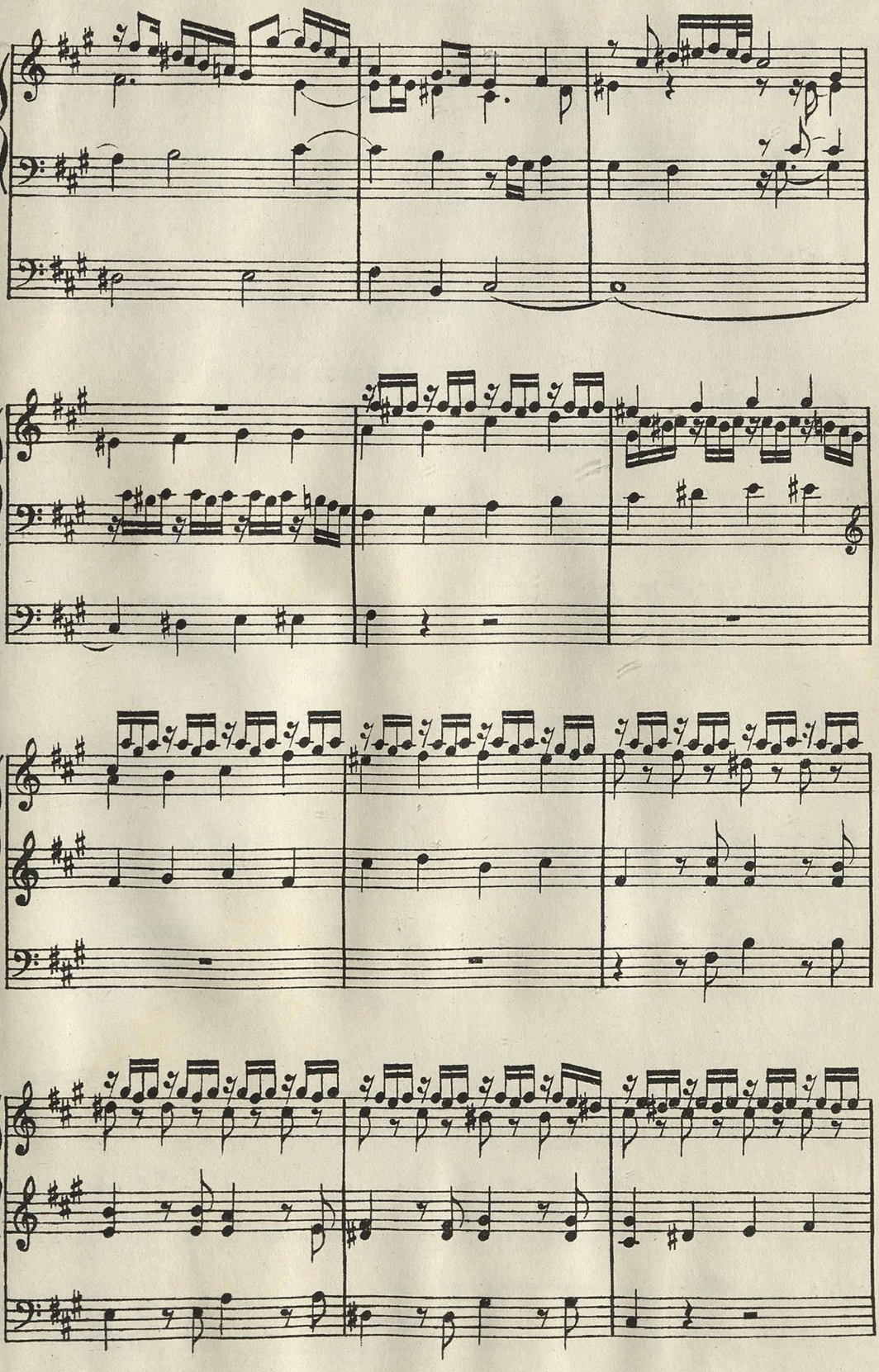


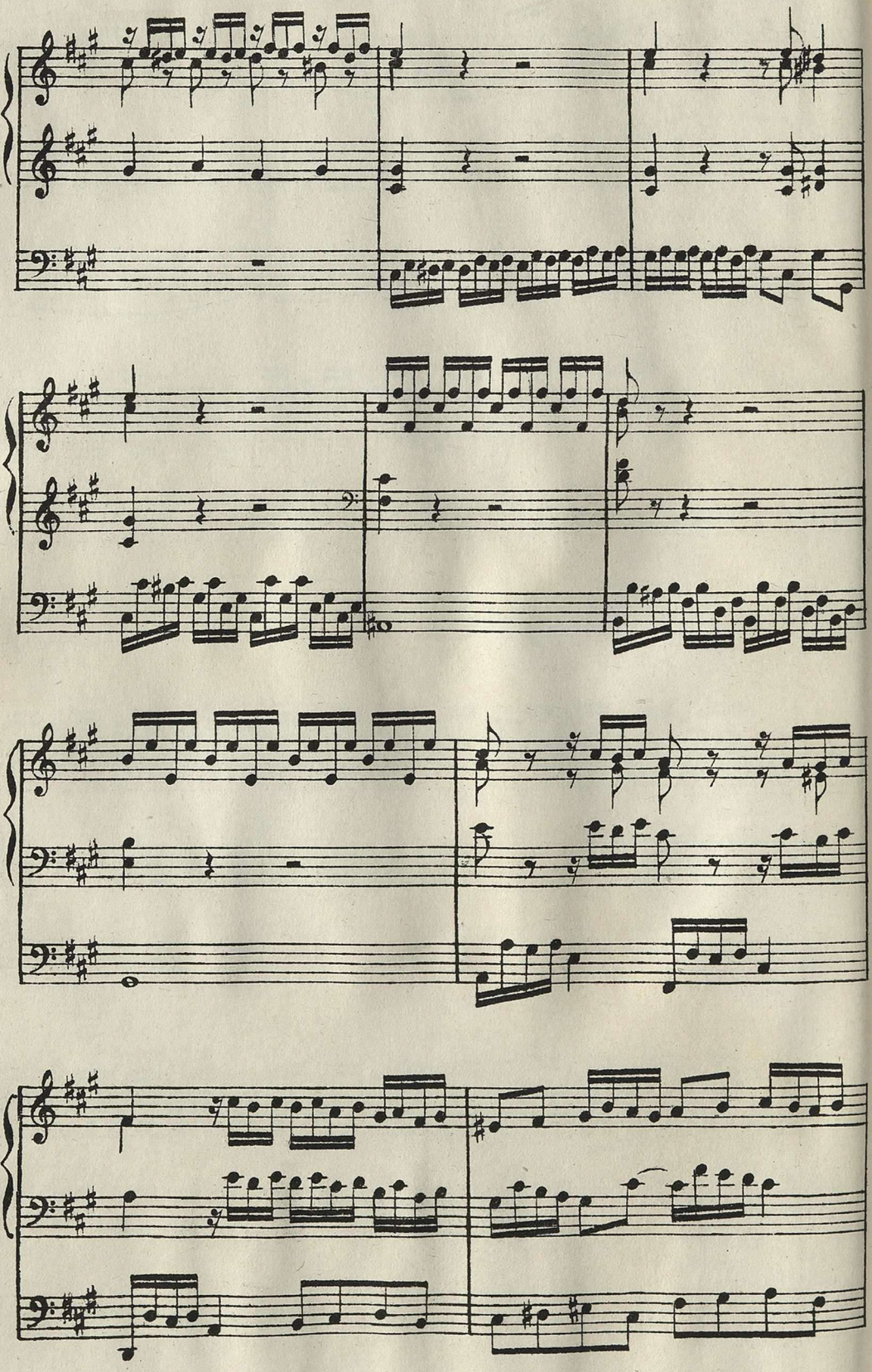


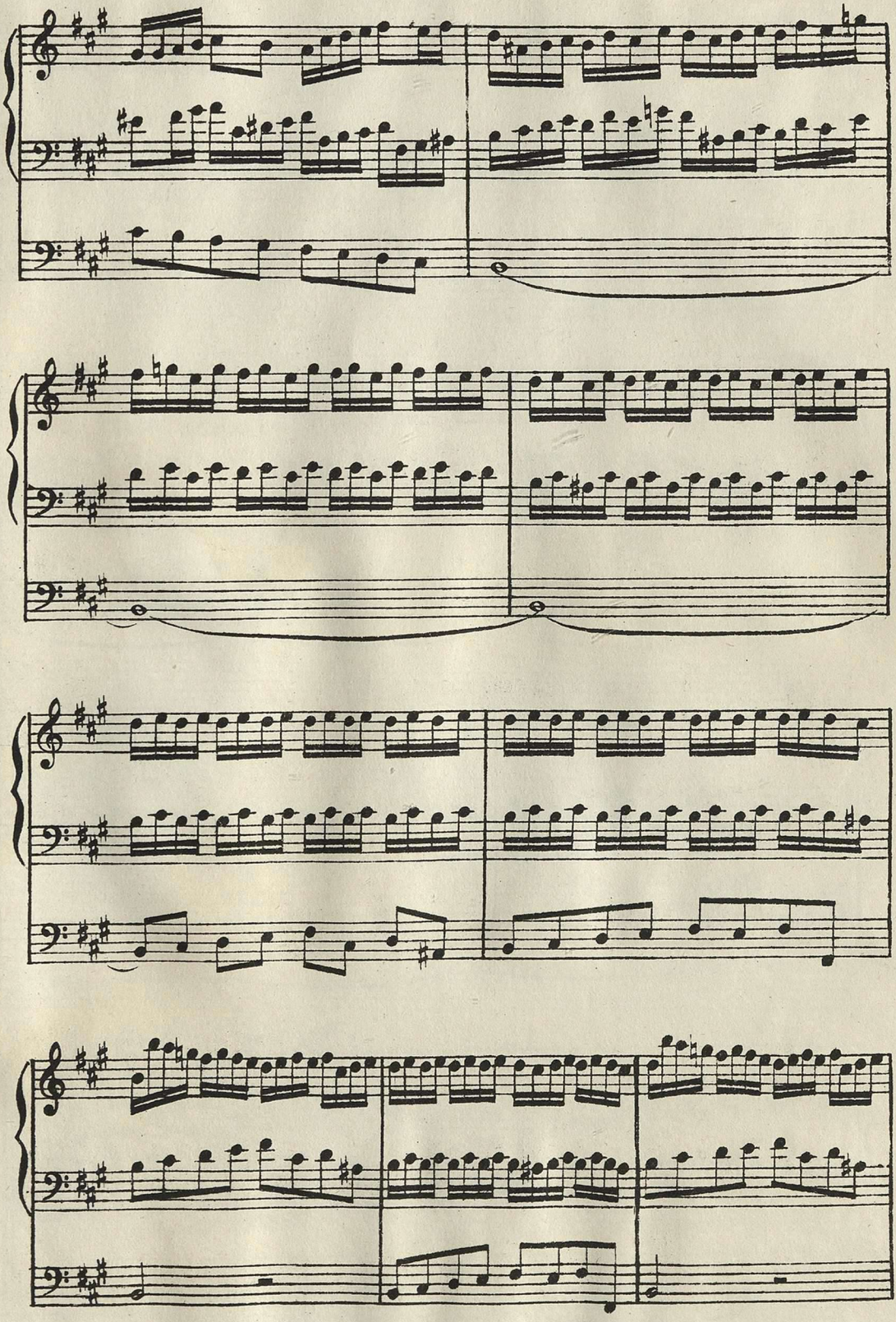


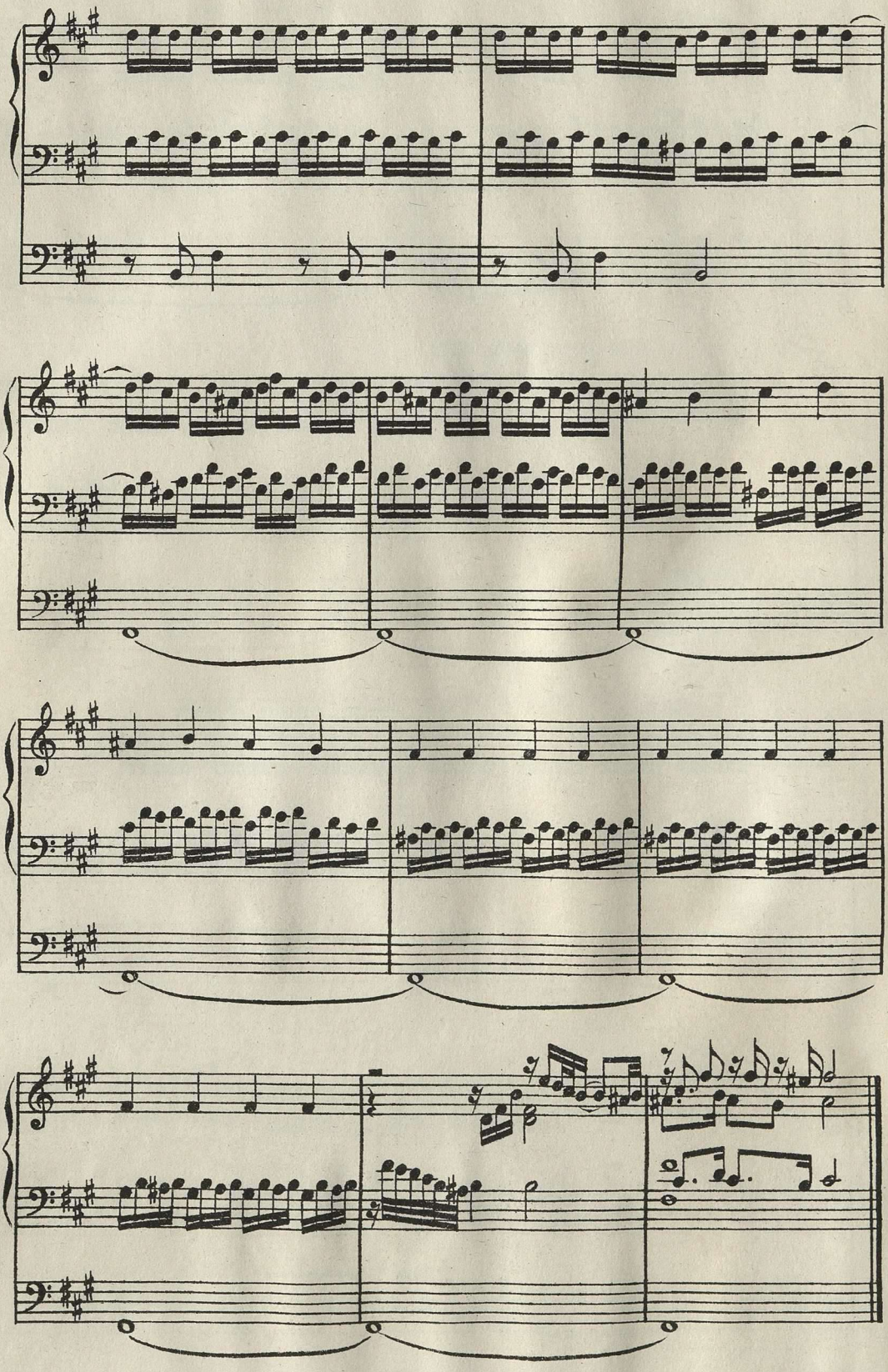








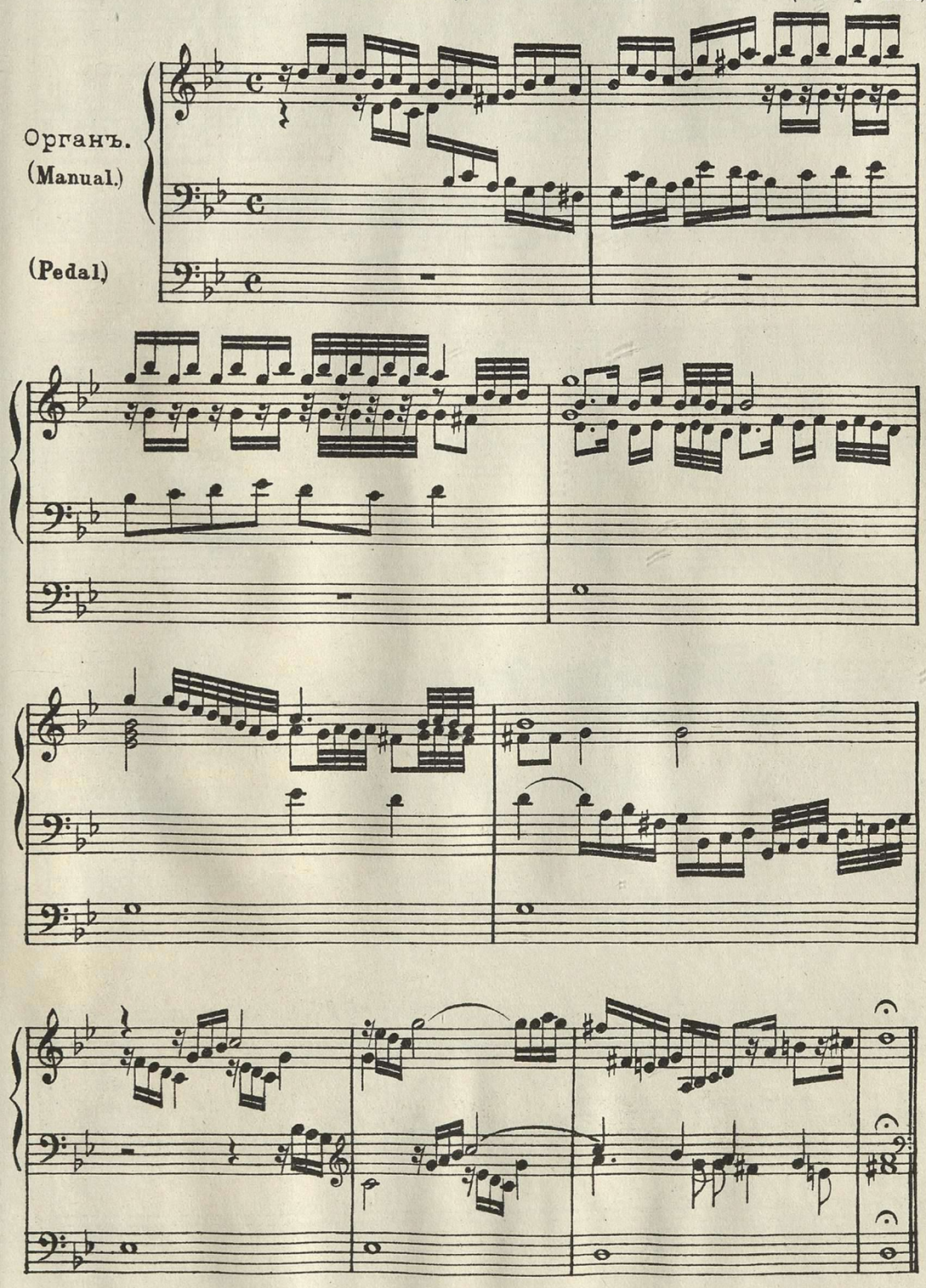




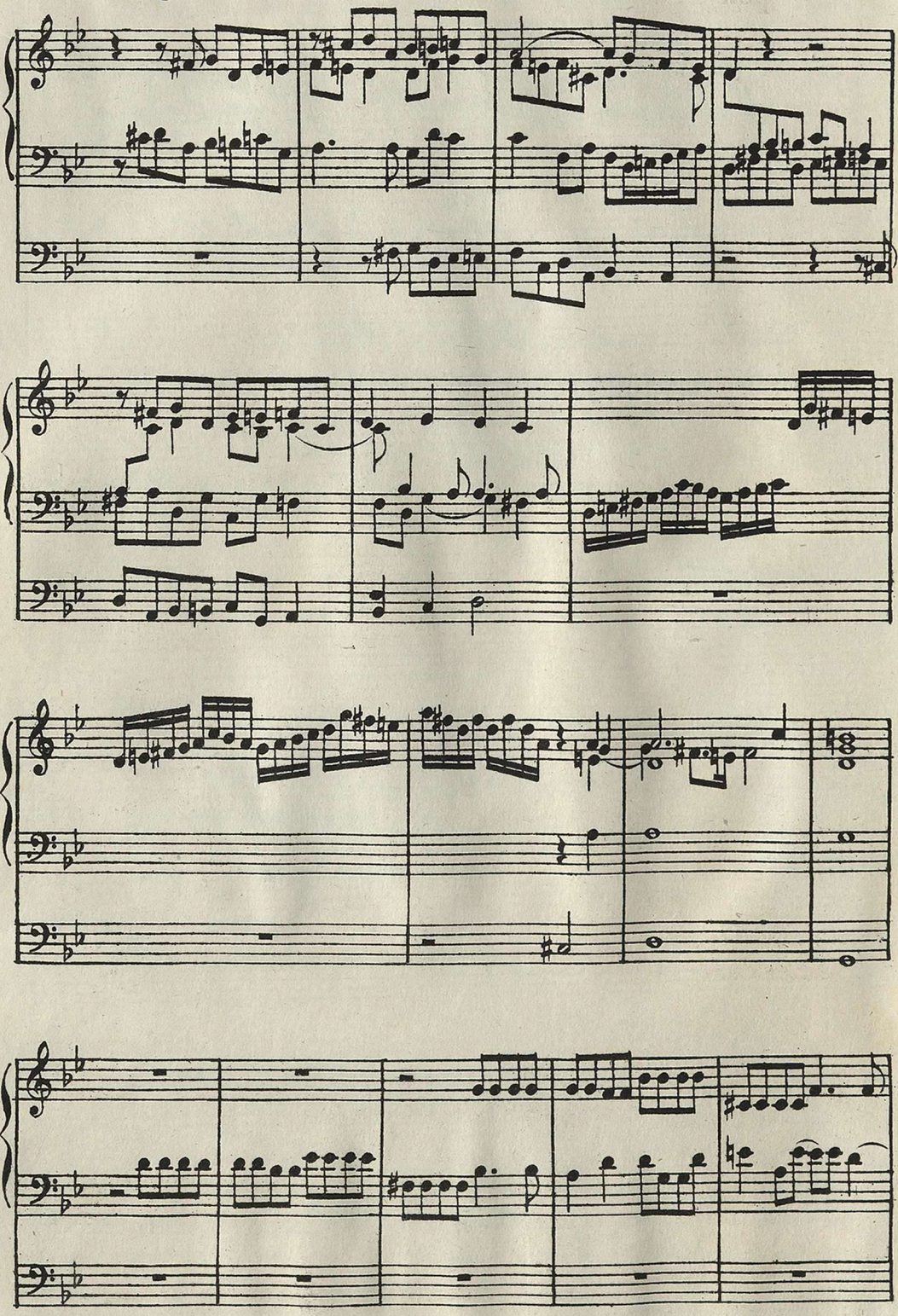
№ 90. Прелюдія и фуга G-moll

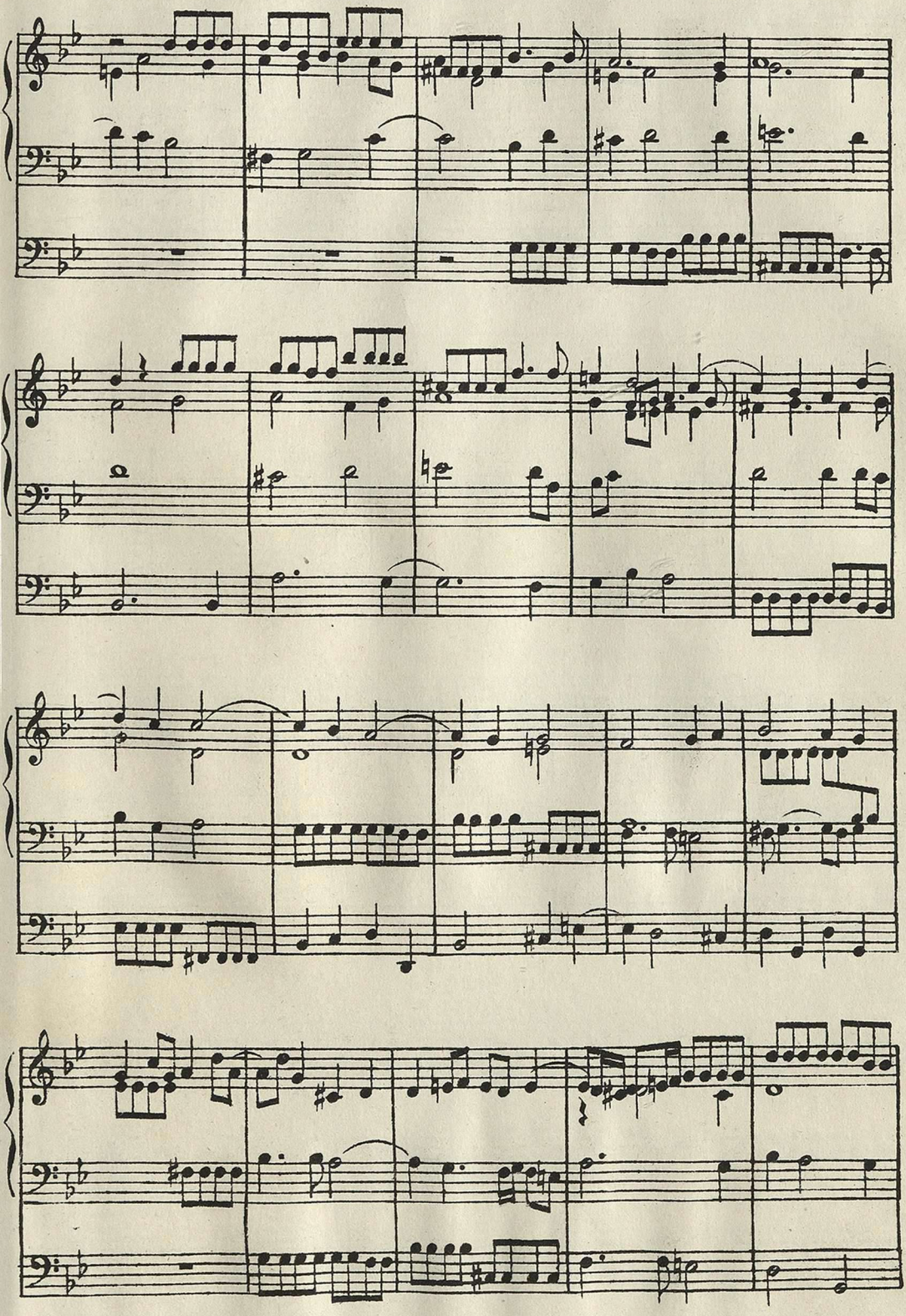
БУКСТЕХУДЕ (1637-1707.)

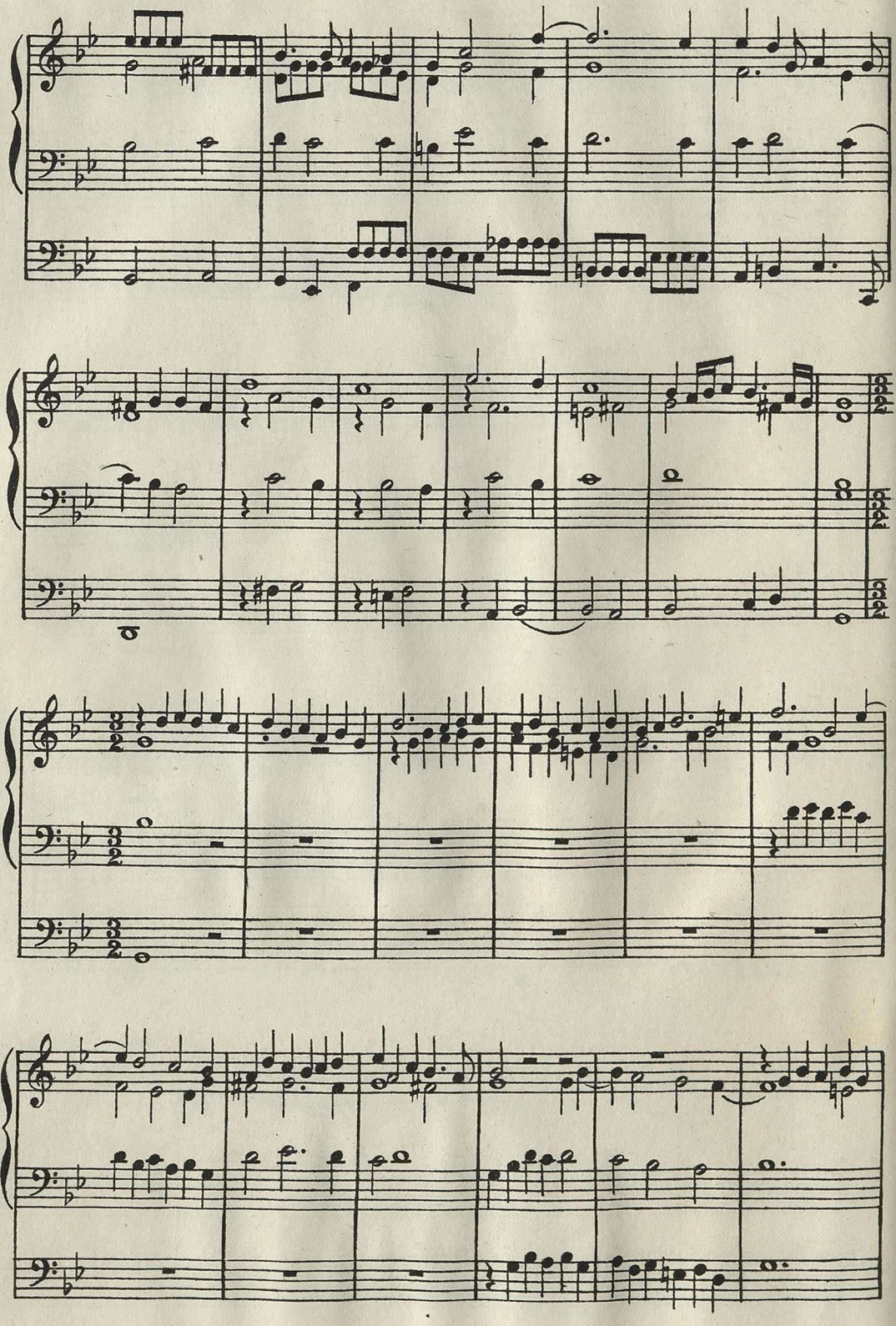
(См. стр. 118.)

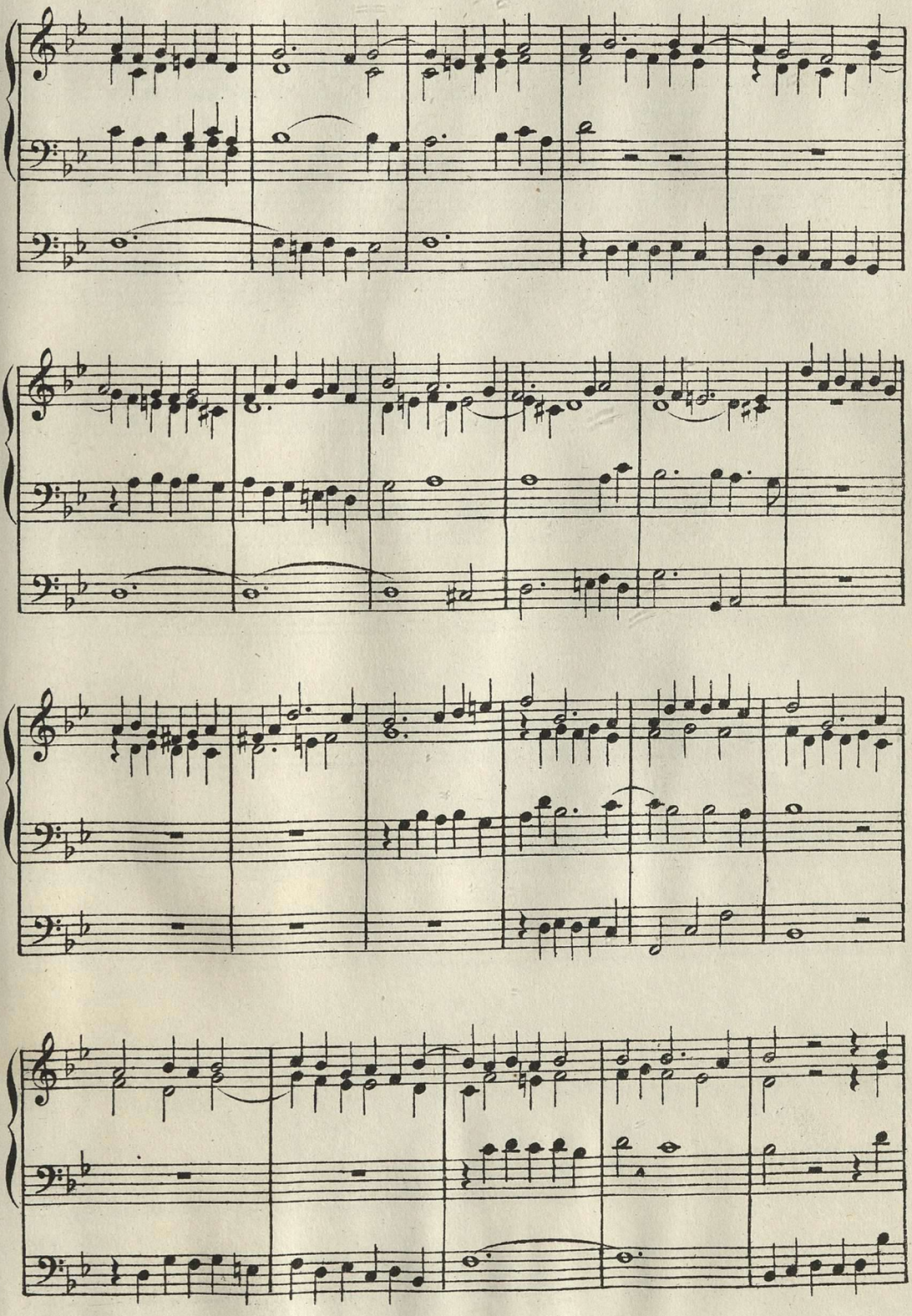


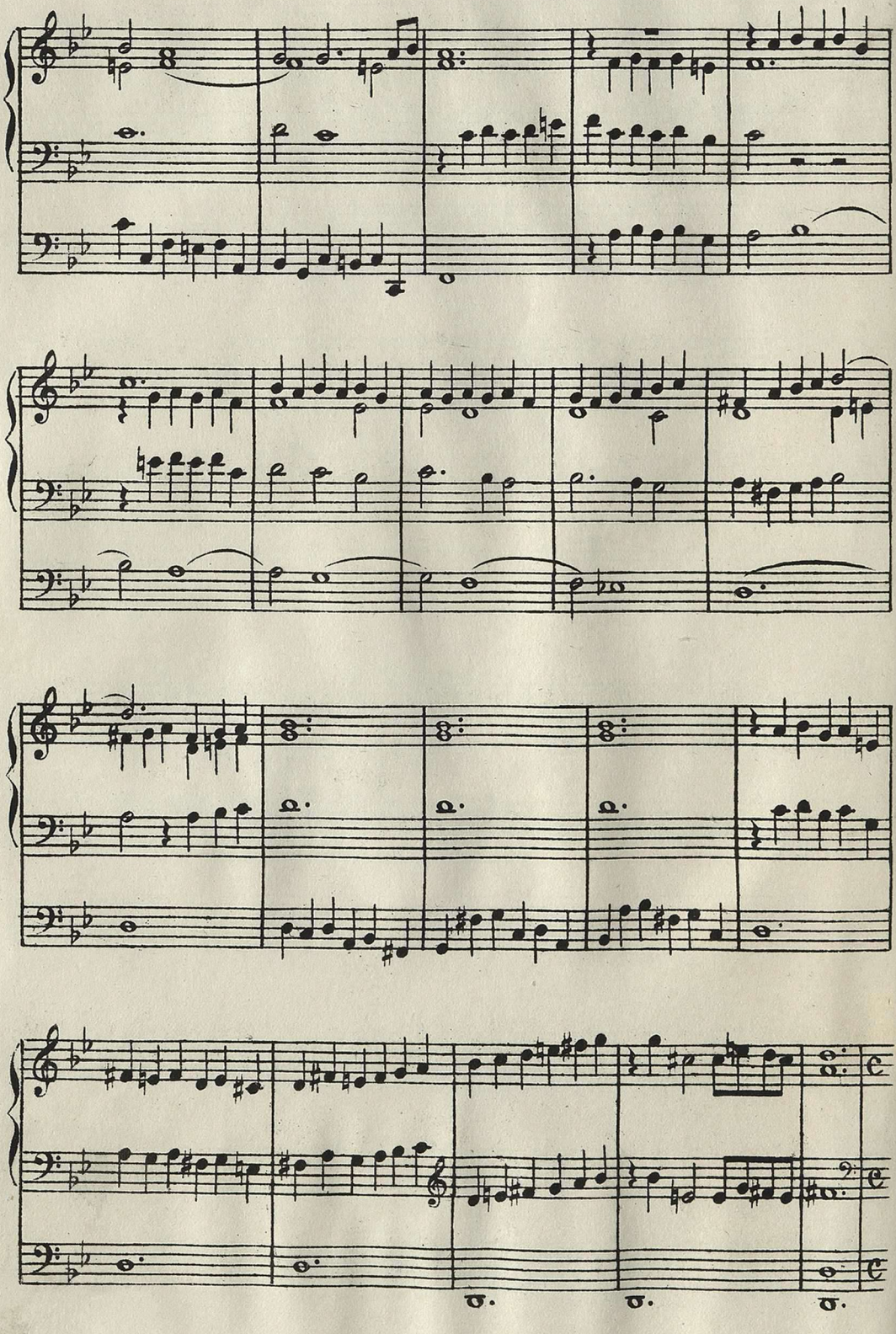
Allegro.

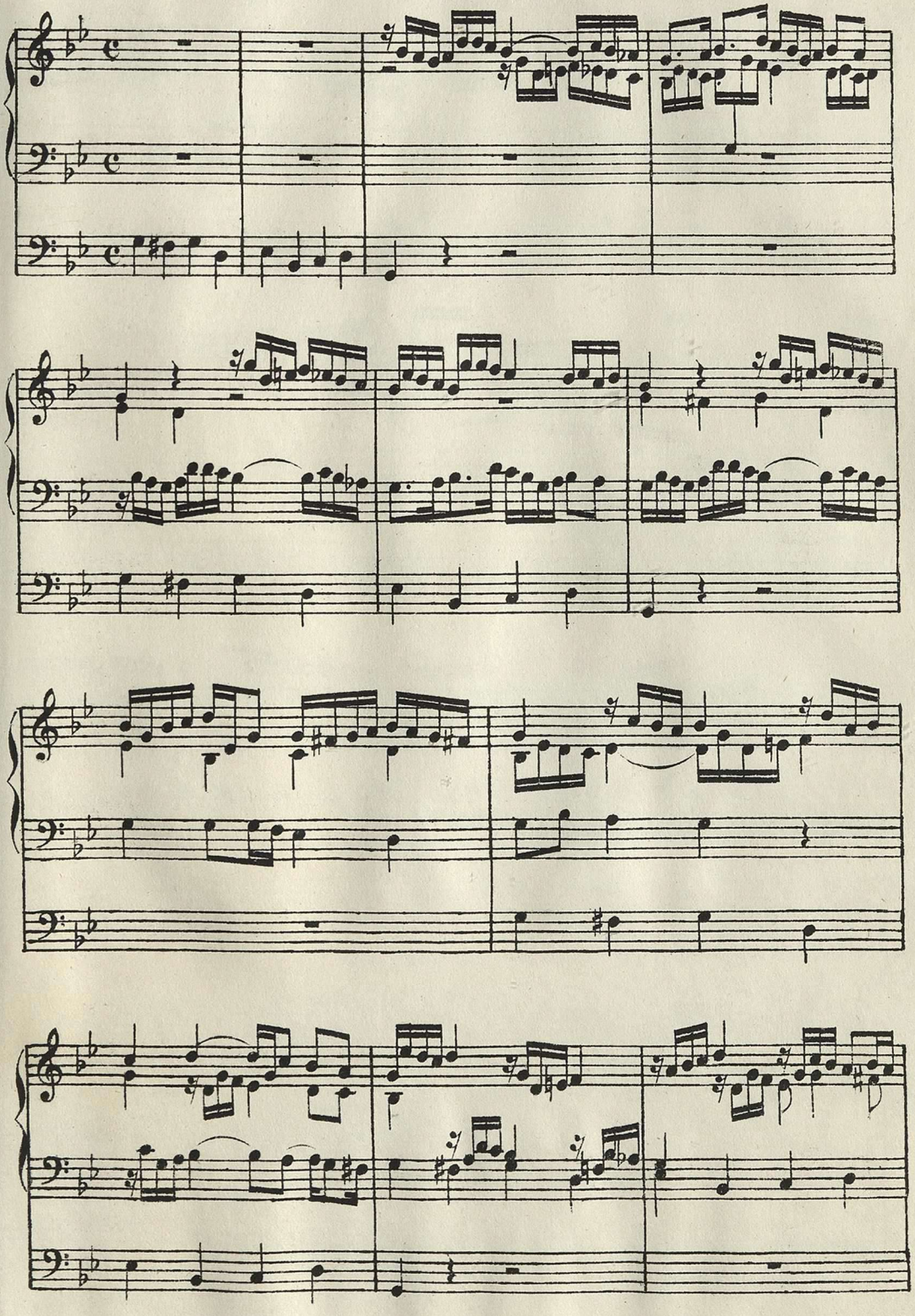


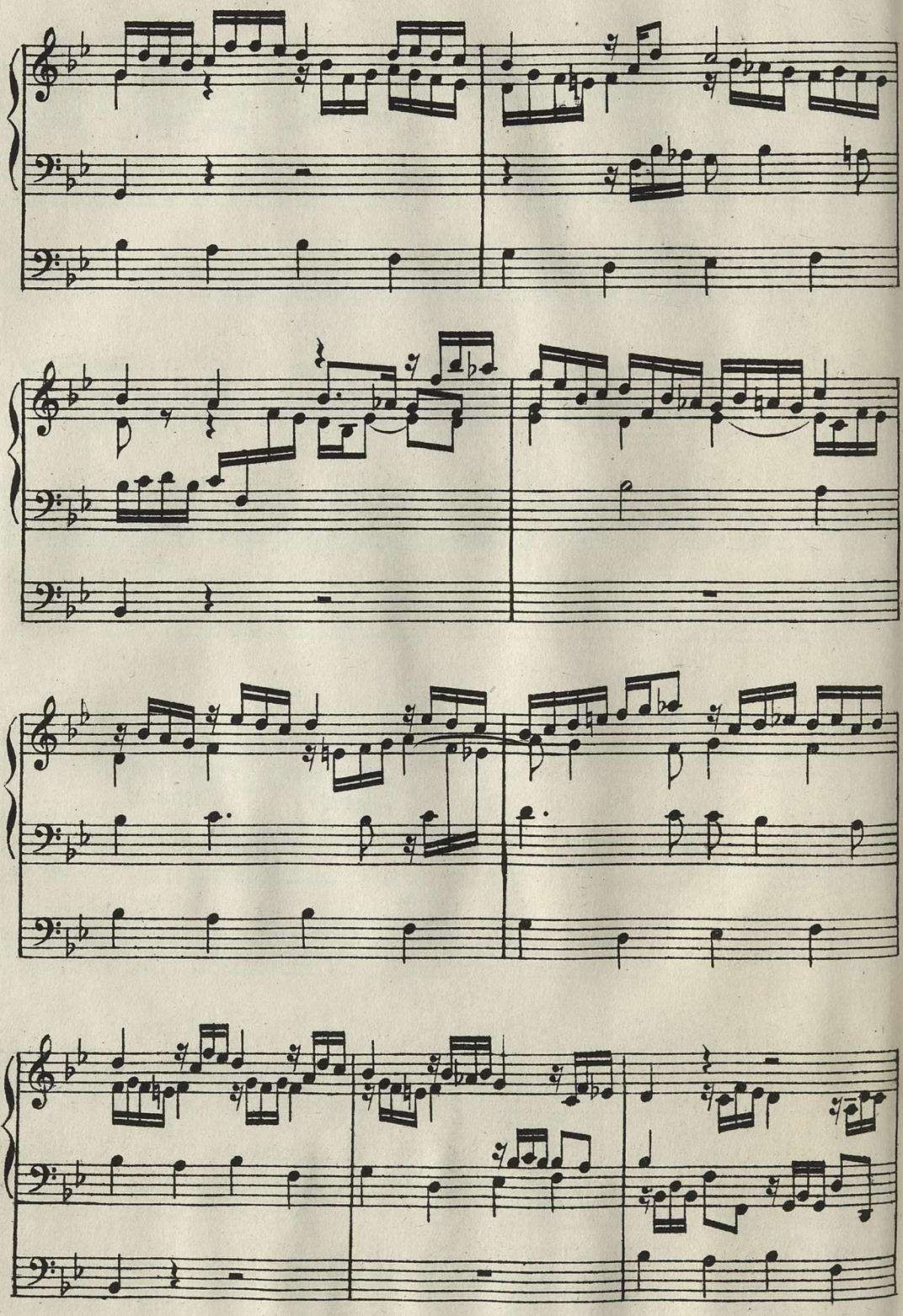


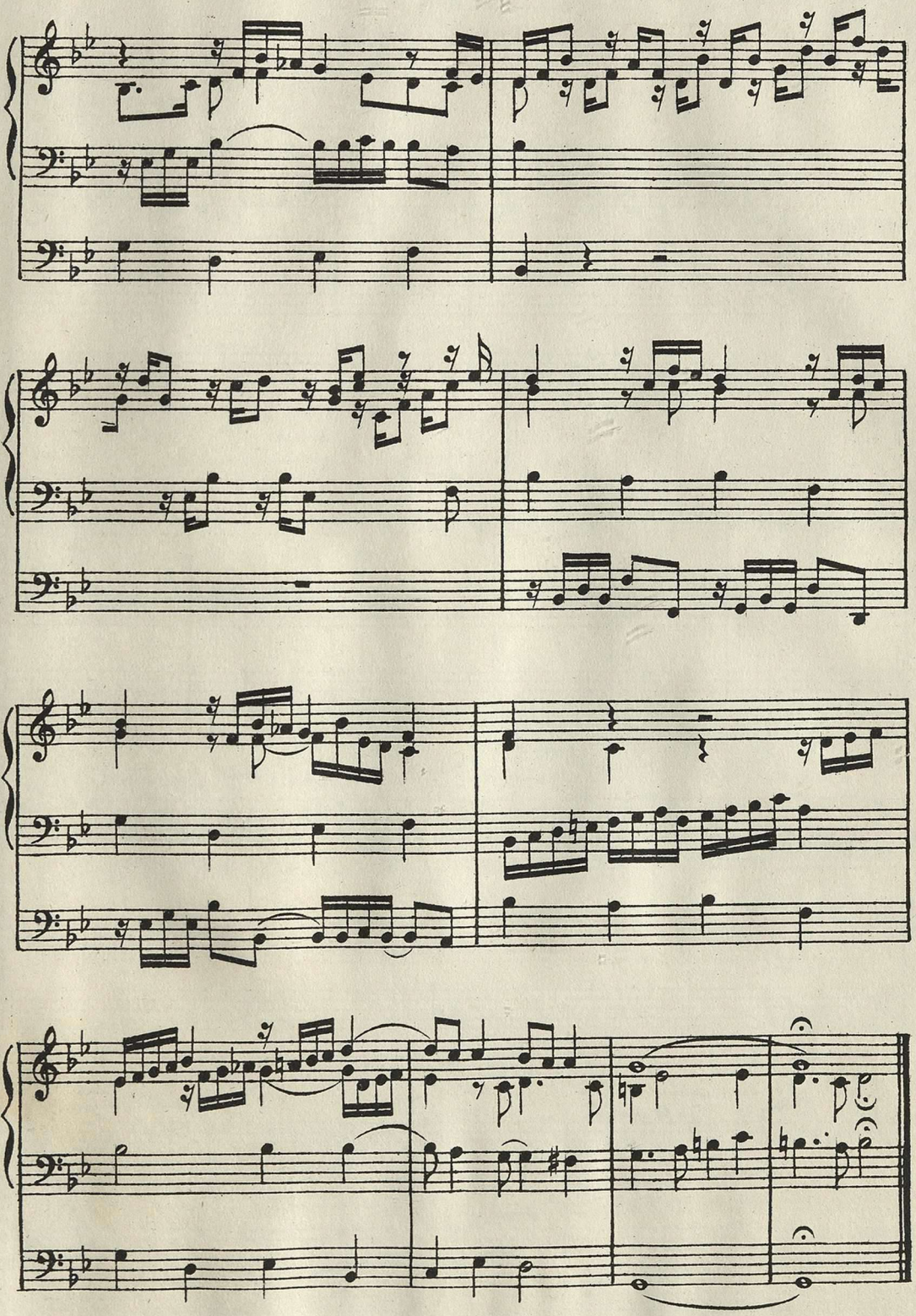








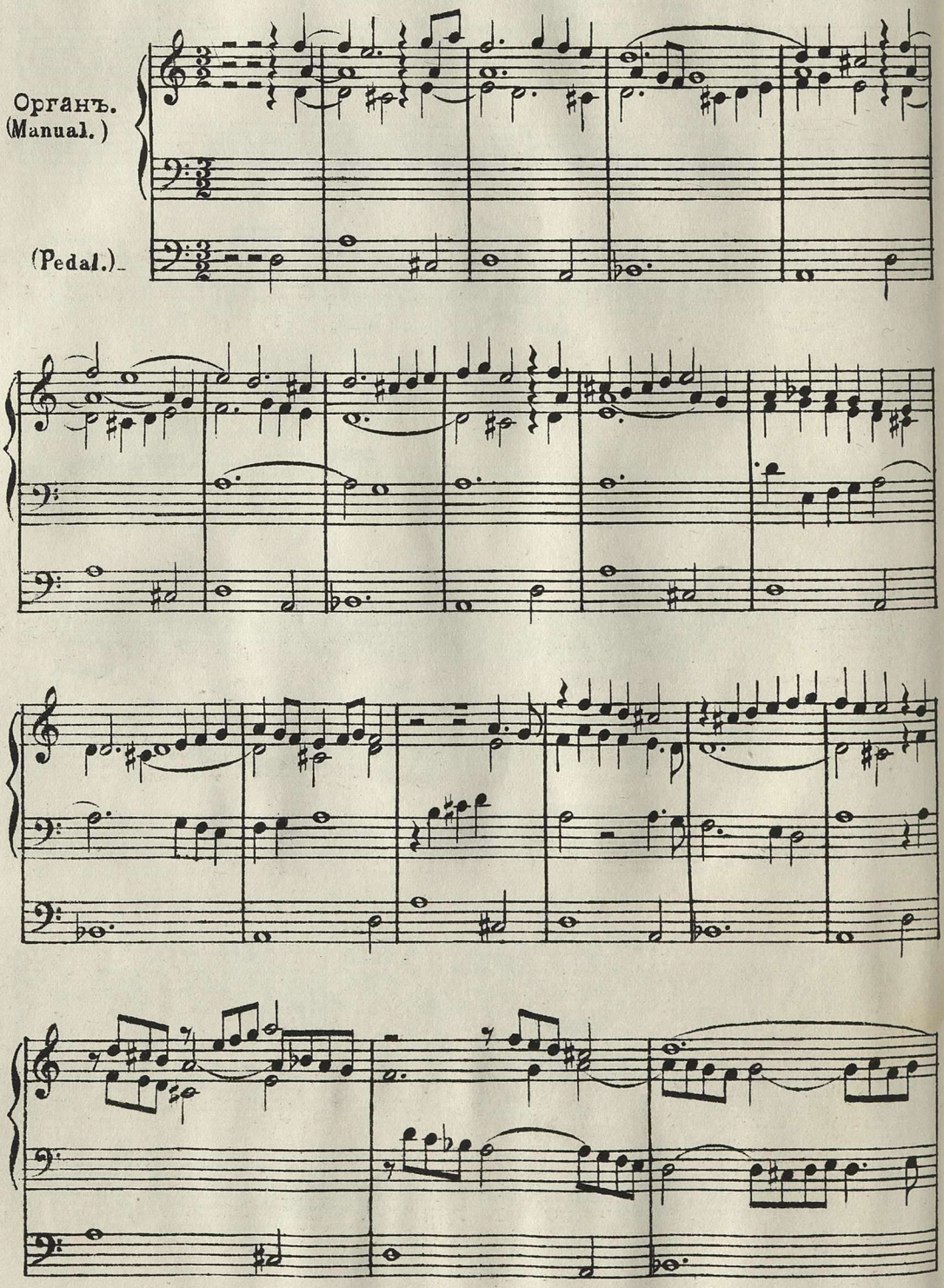


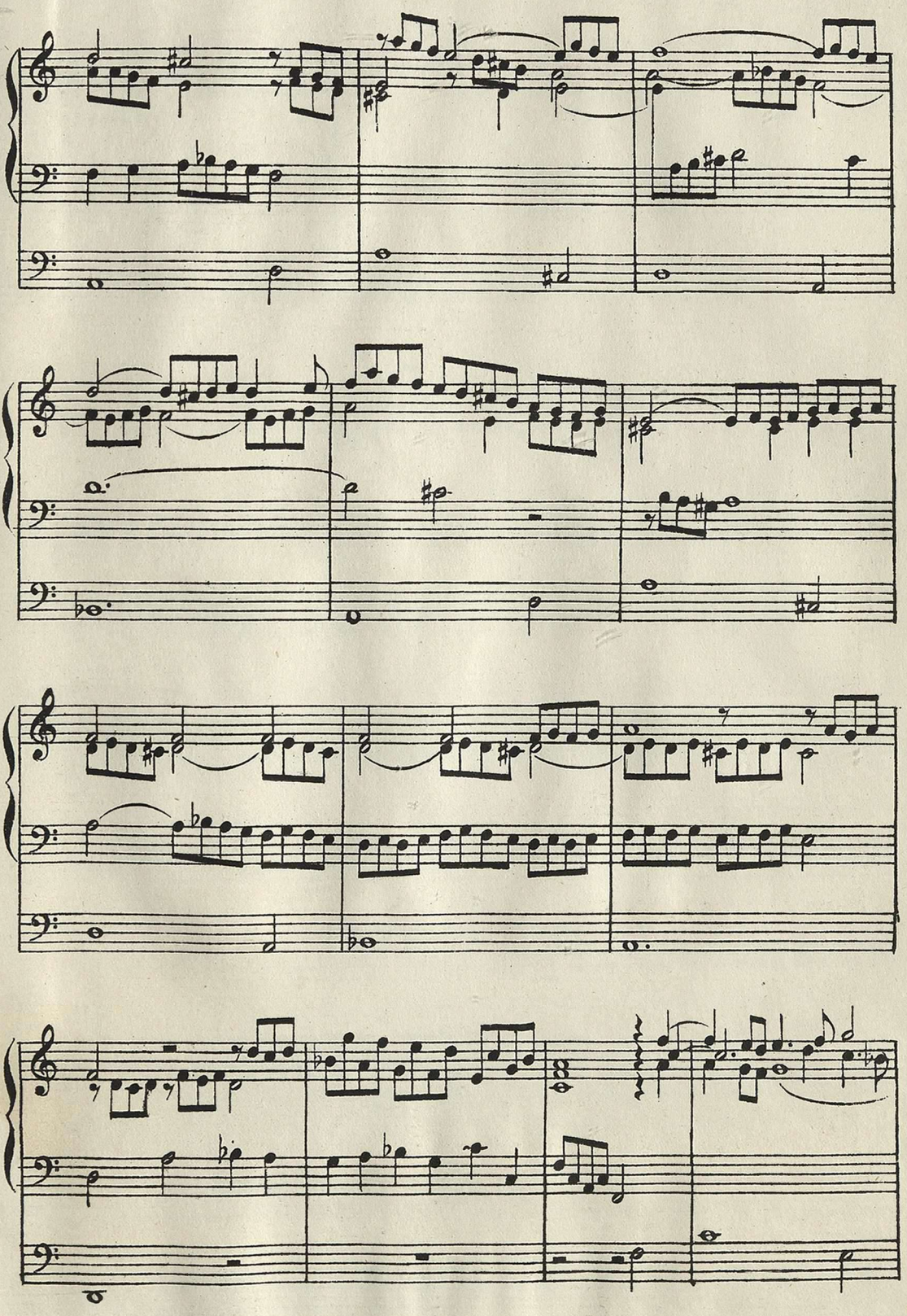


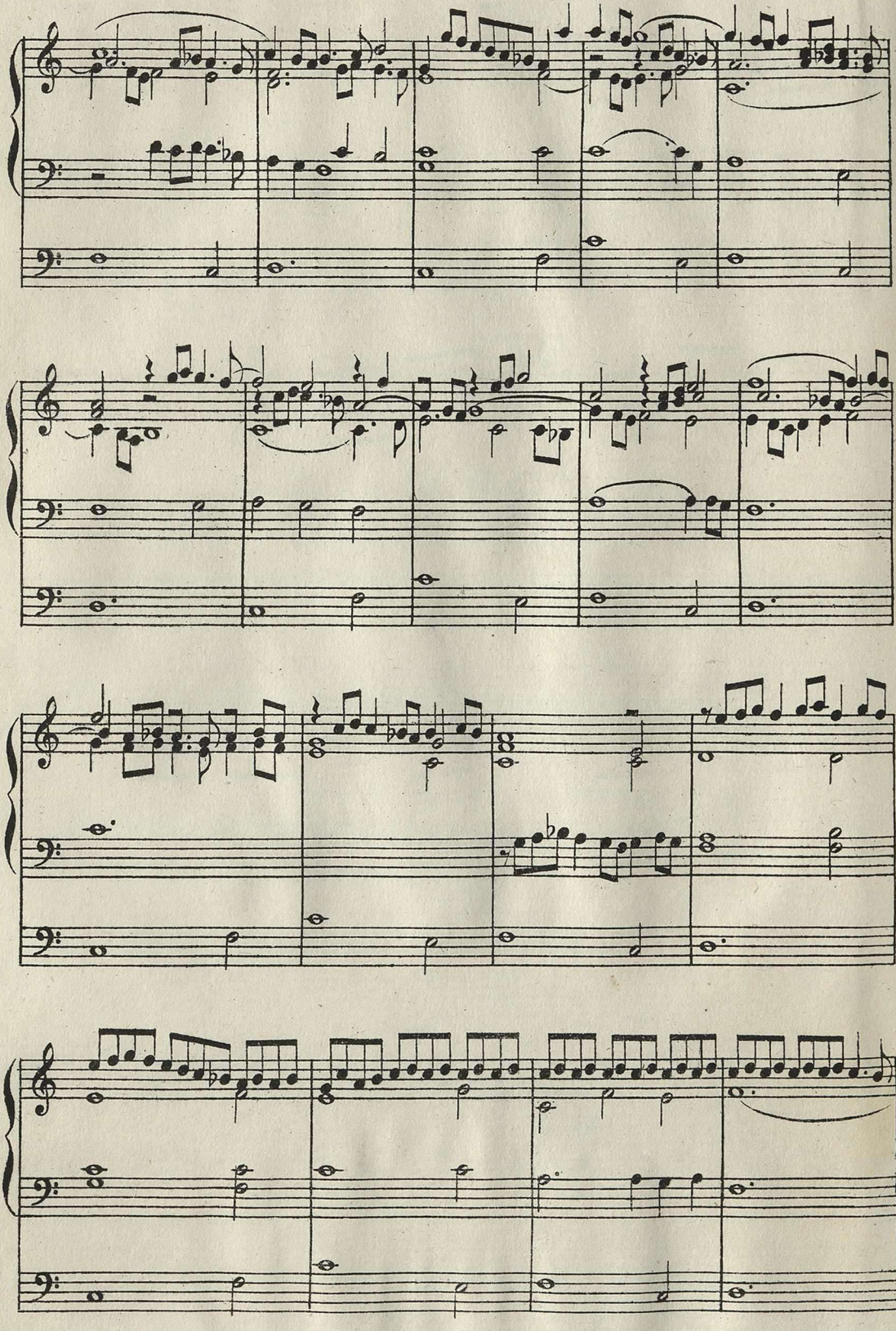
Пассакалья

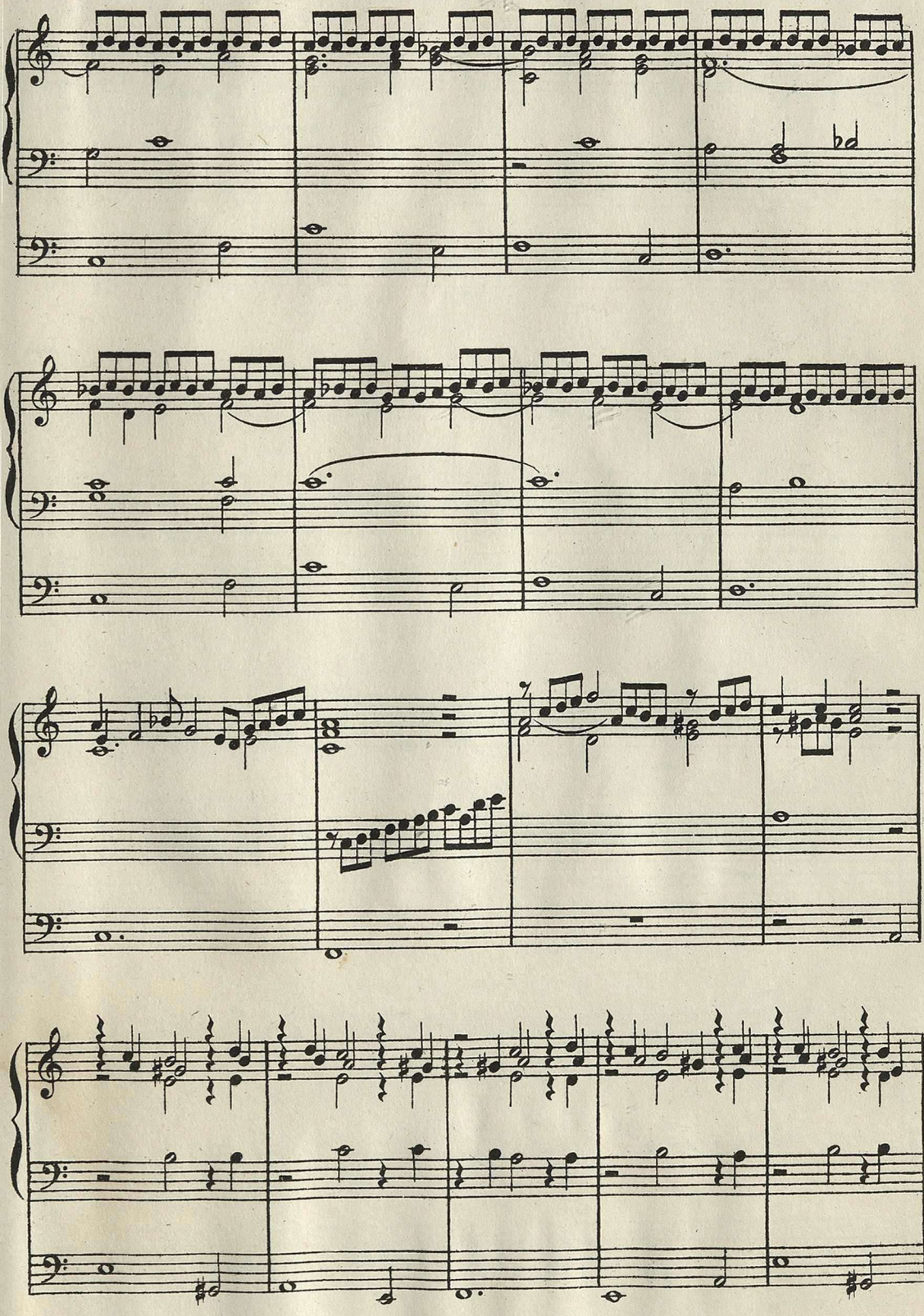
№ 91. БУКСТЕХУДЕ (1637–1707.)

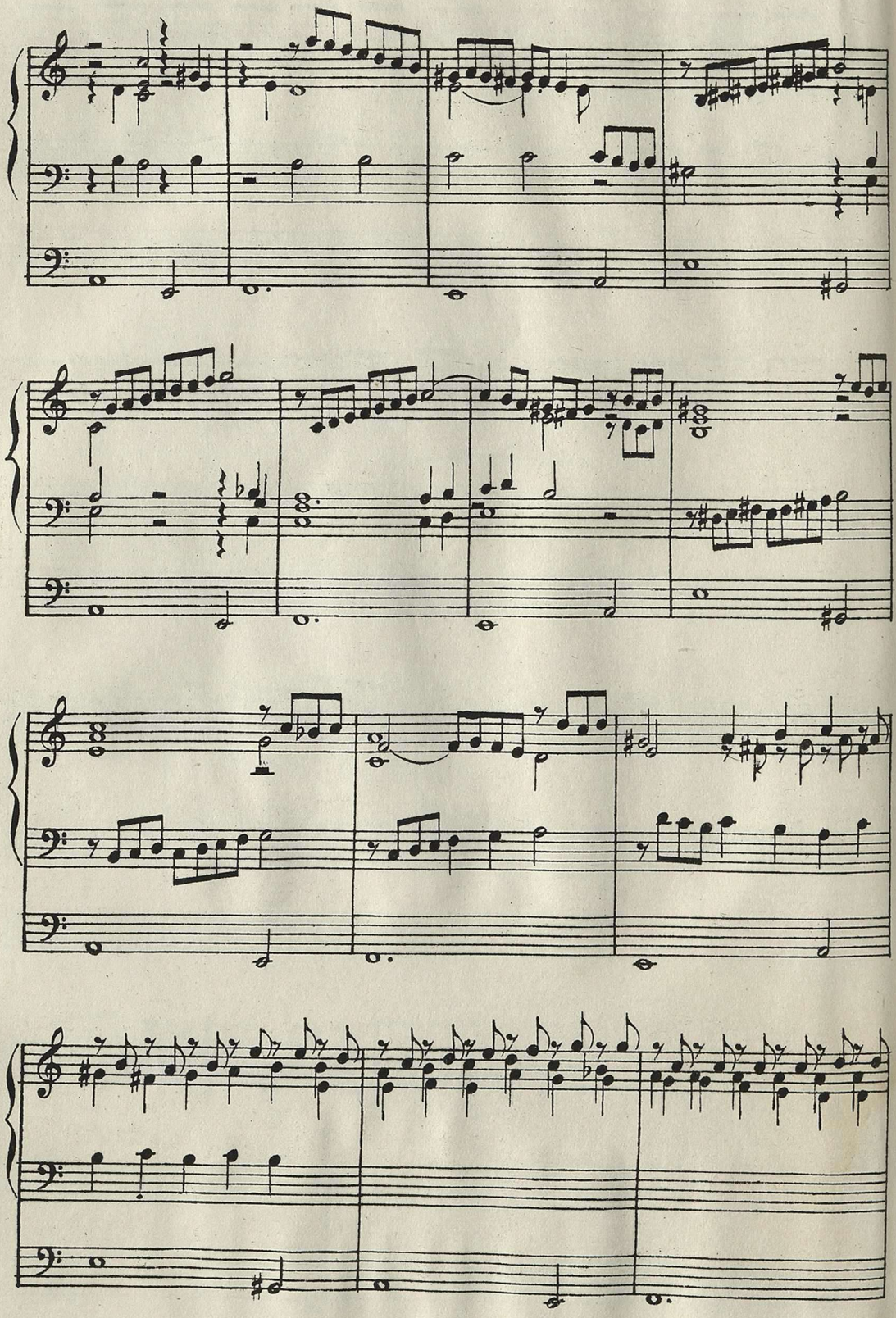
(см. стр. 118, 119.)

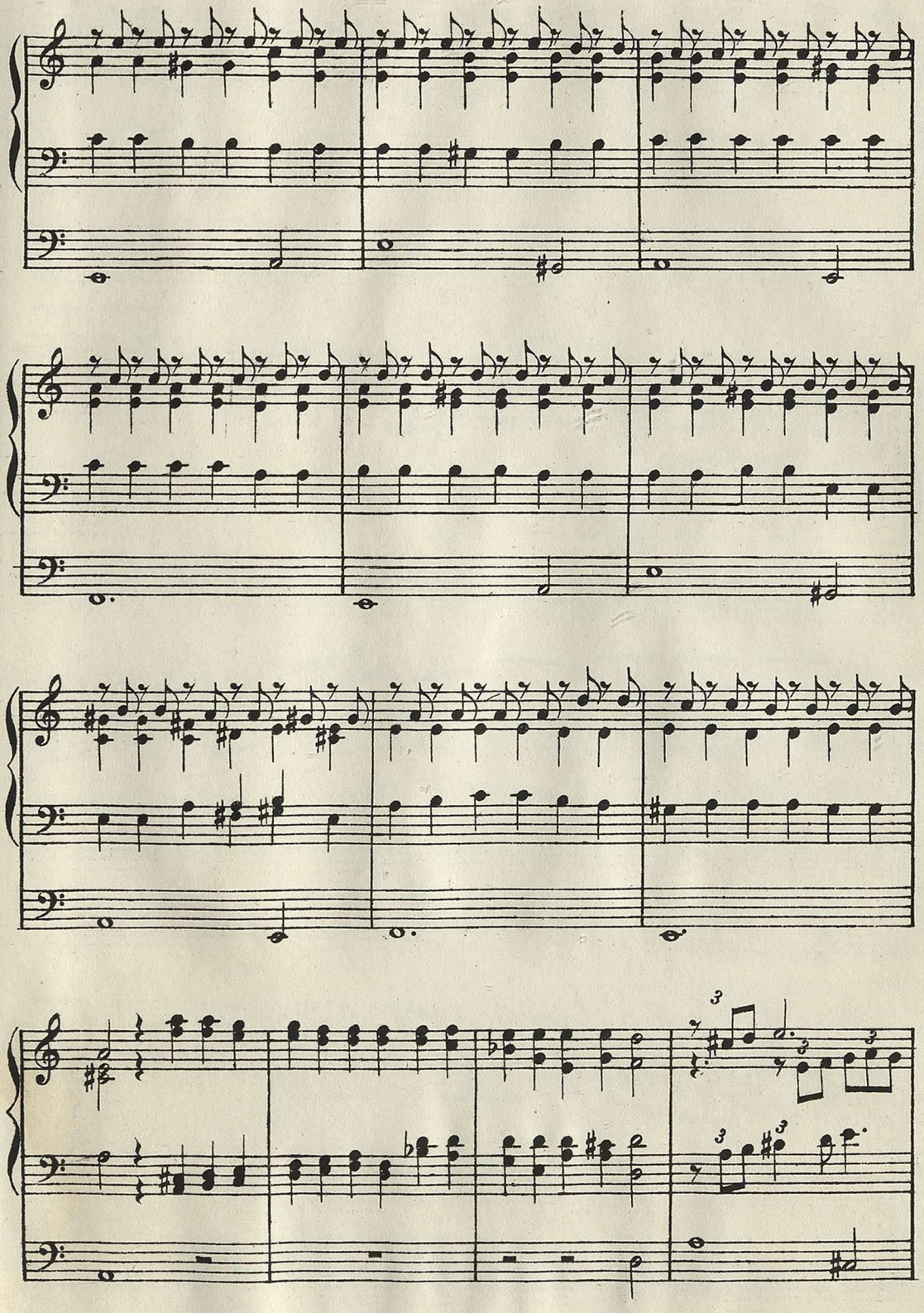


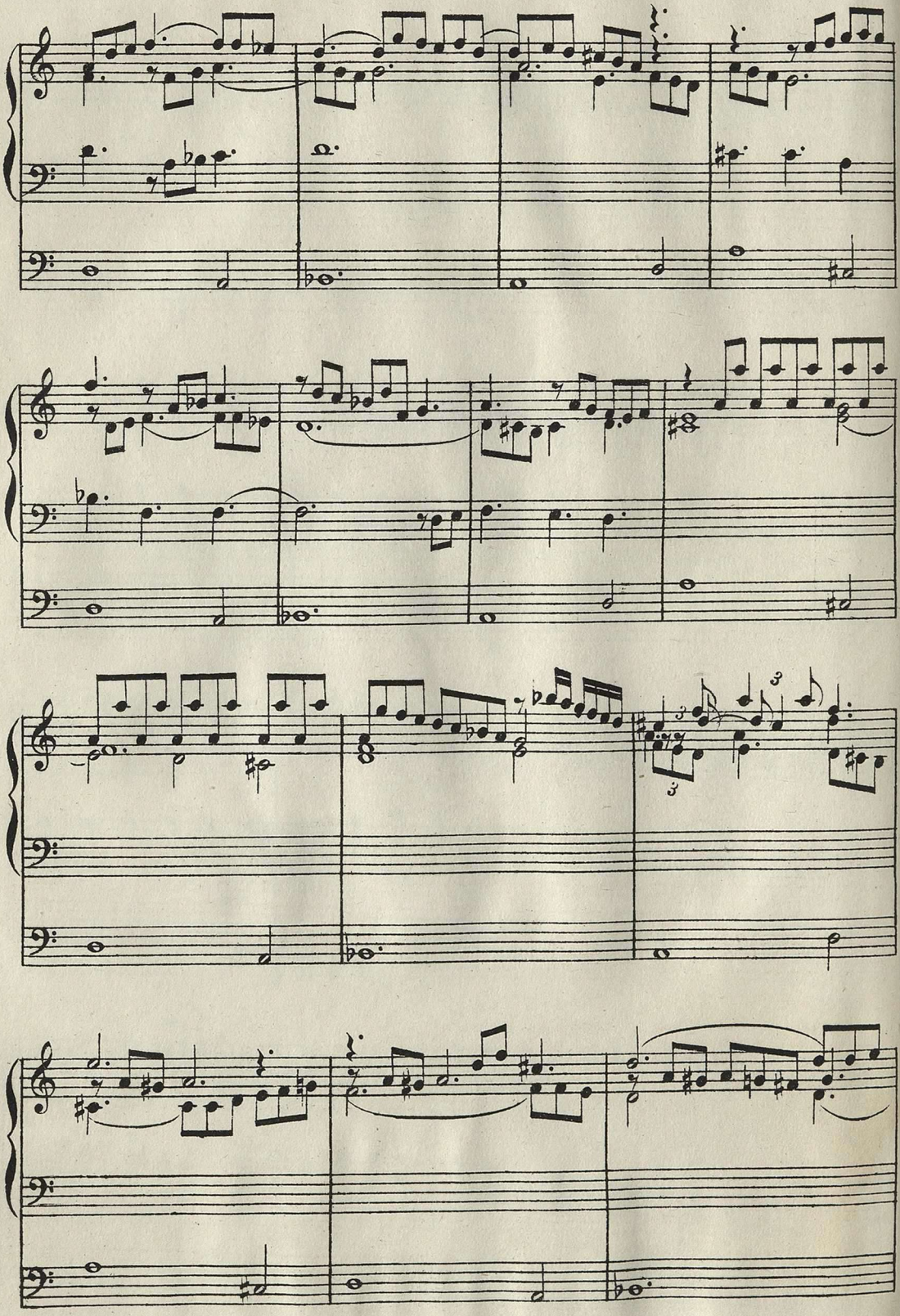


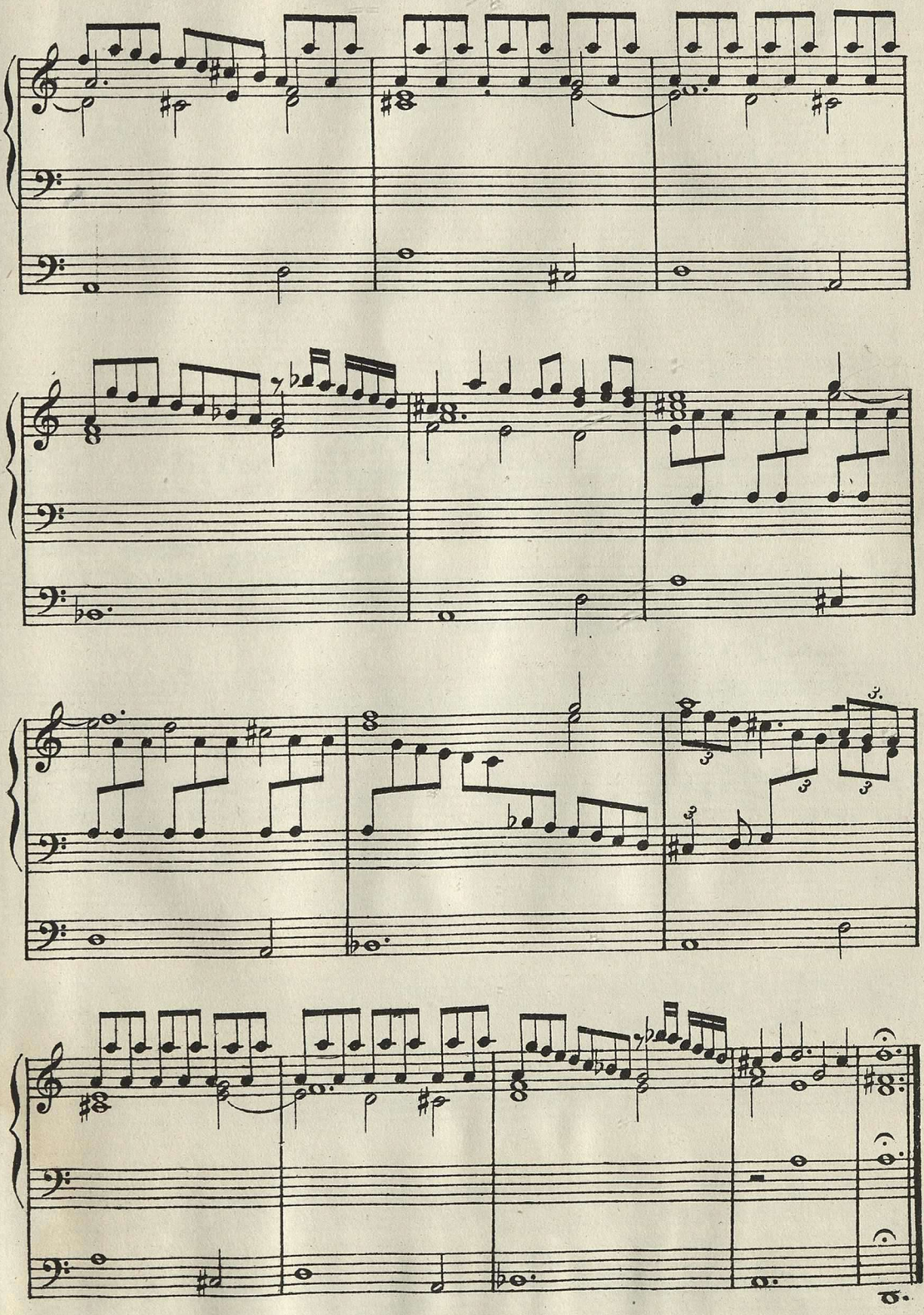












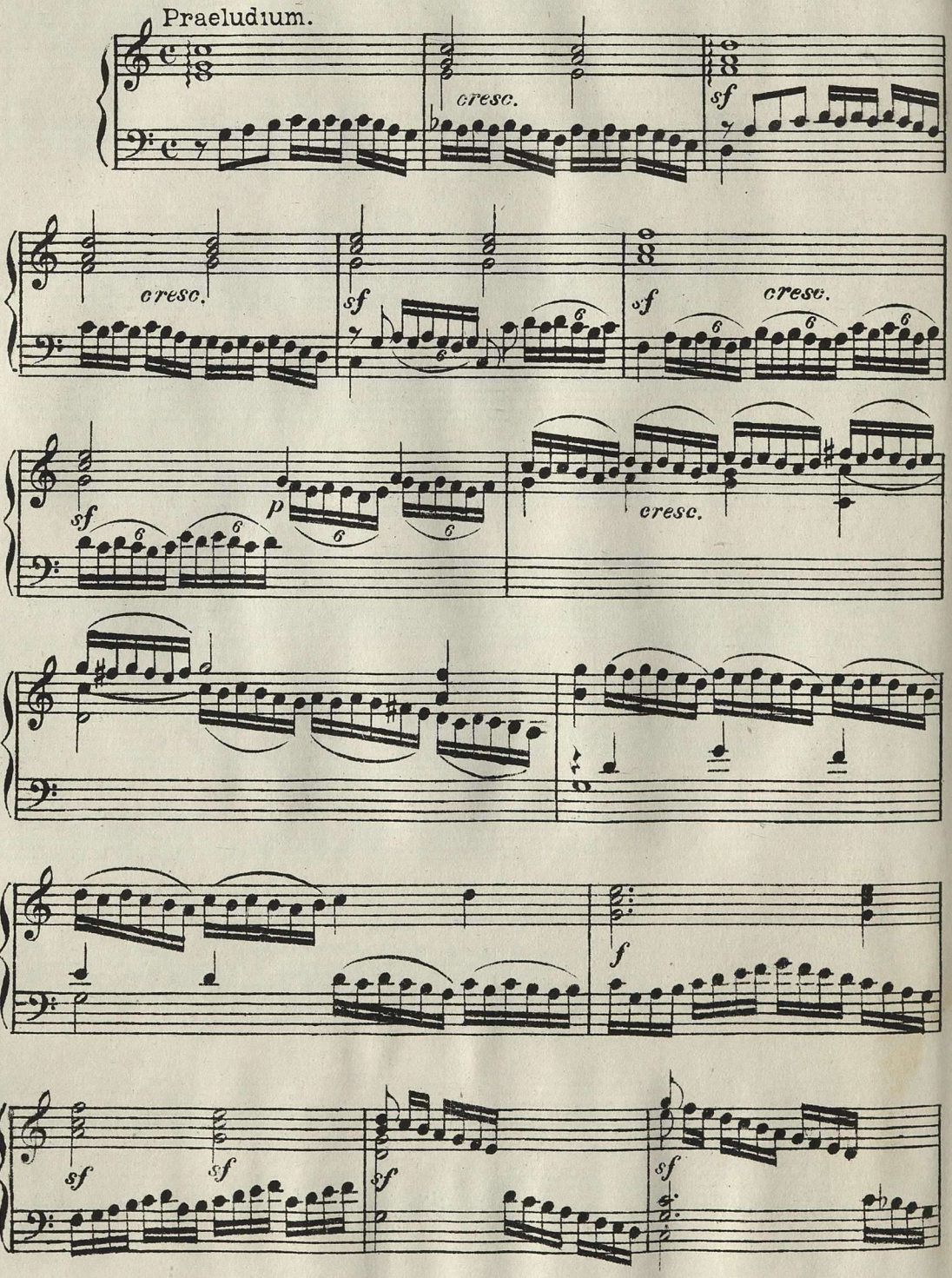
№ 92.

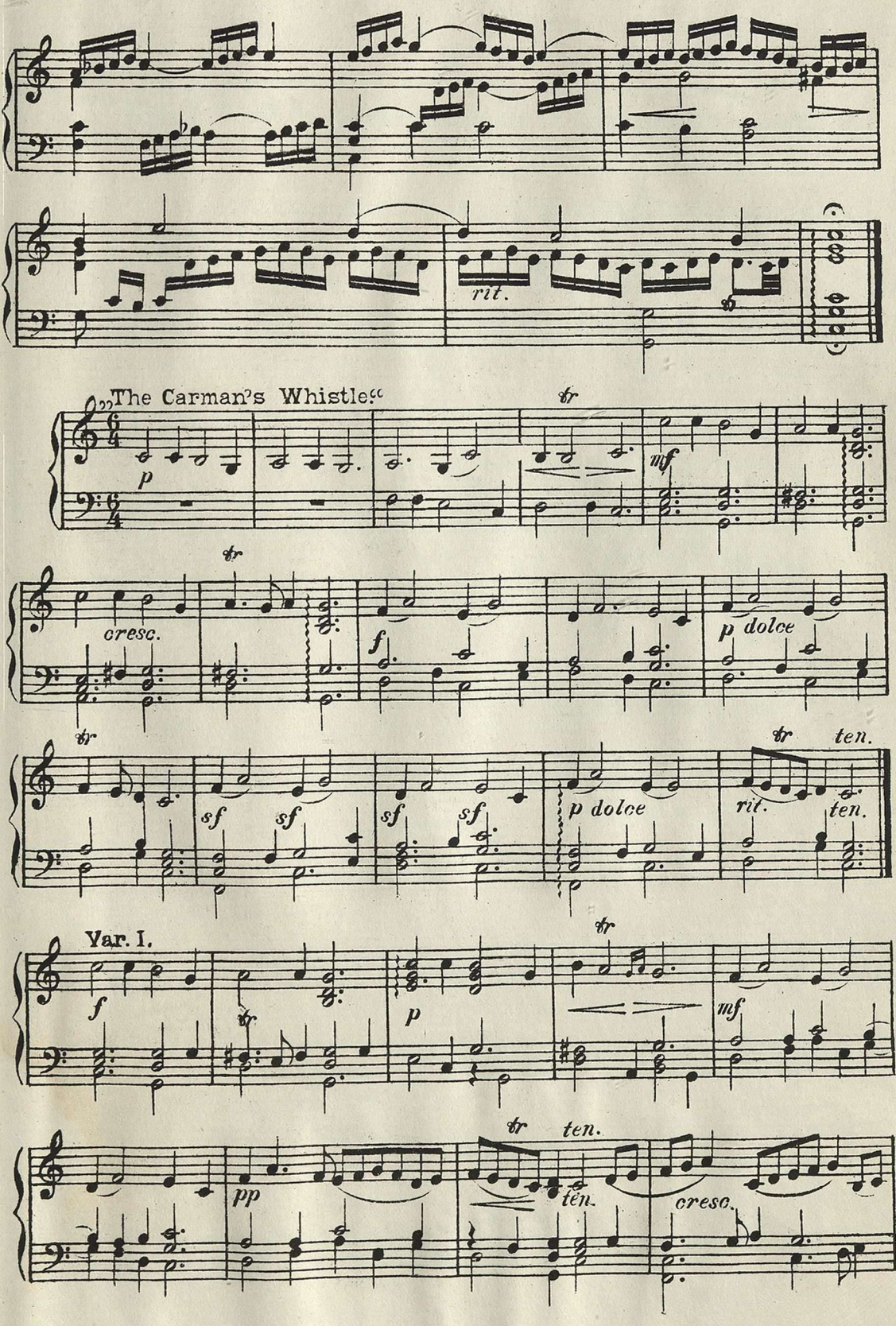
Praeludium and „The Carman's Whistle"

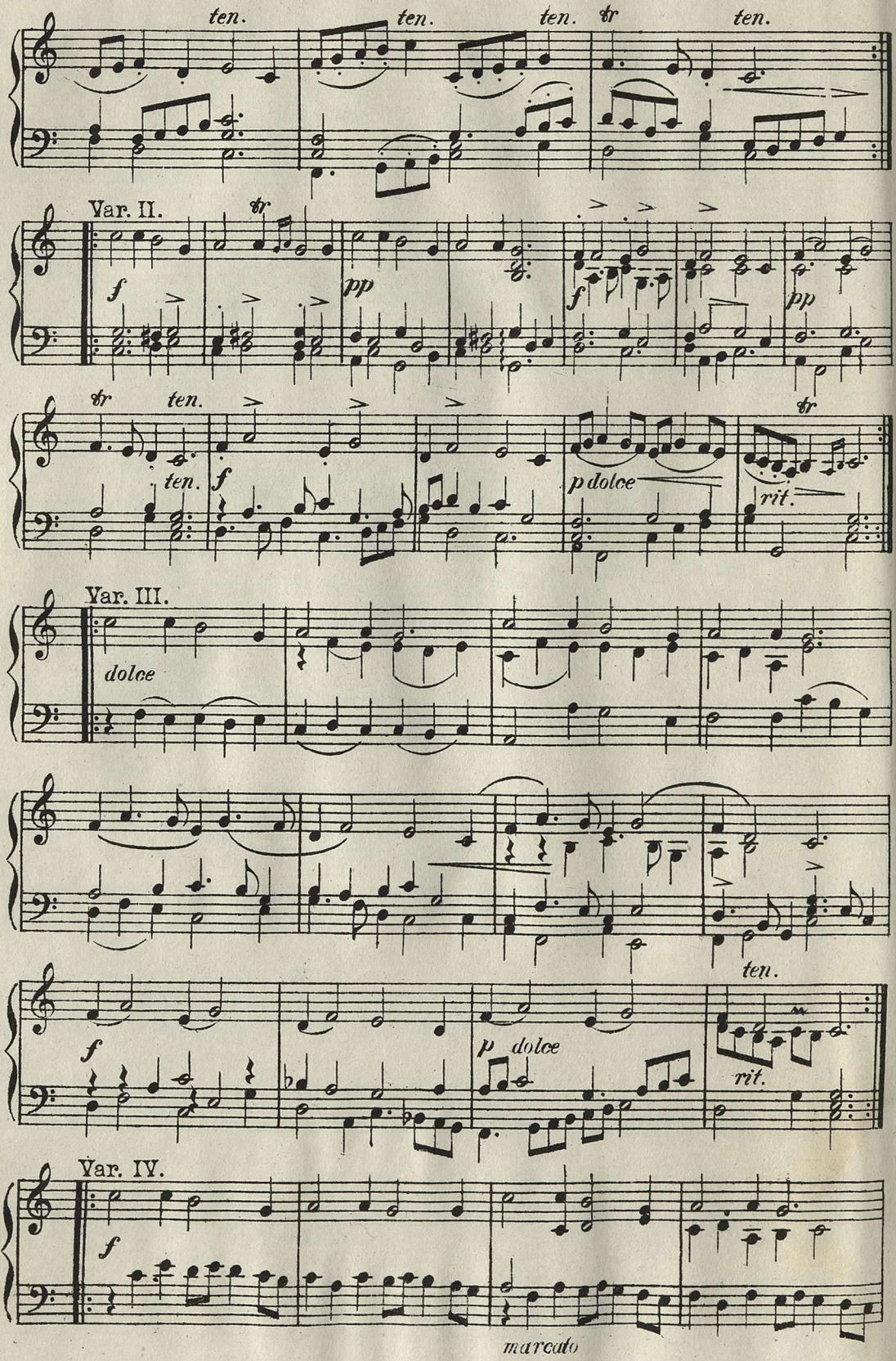
ПРЕЛЮДІЯ И „ДУДОЧКА ВОЗНИЦЫ"

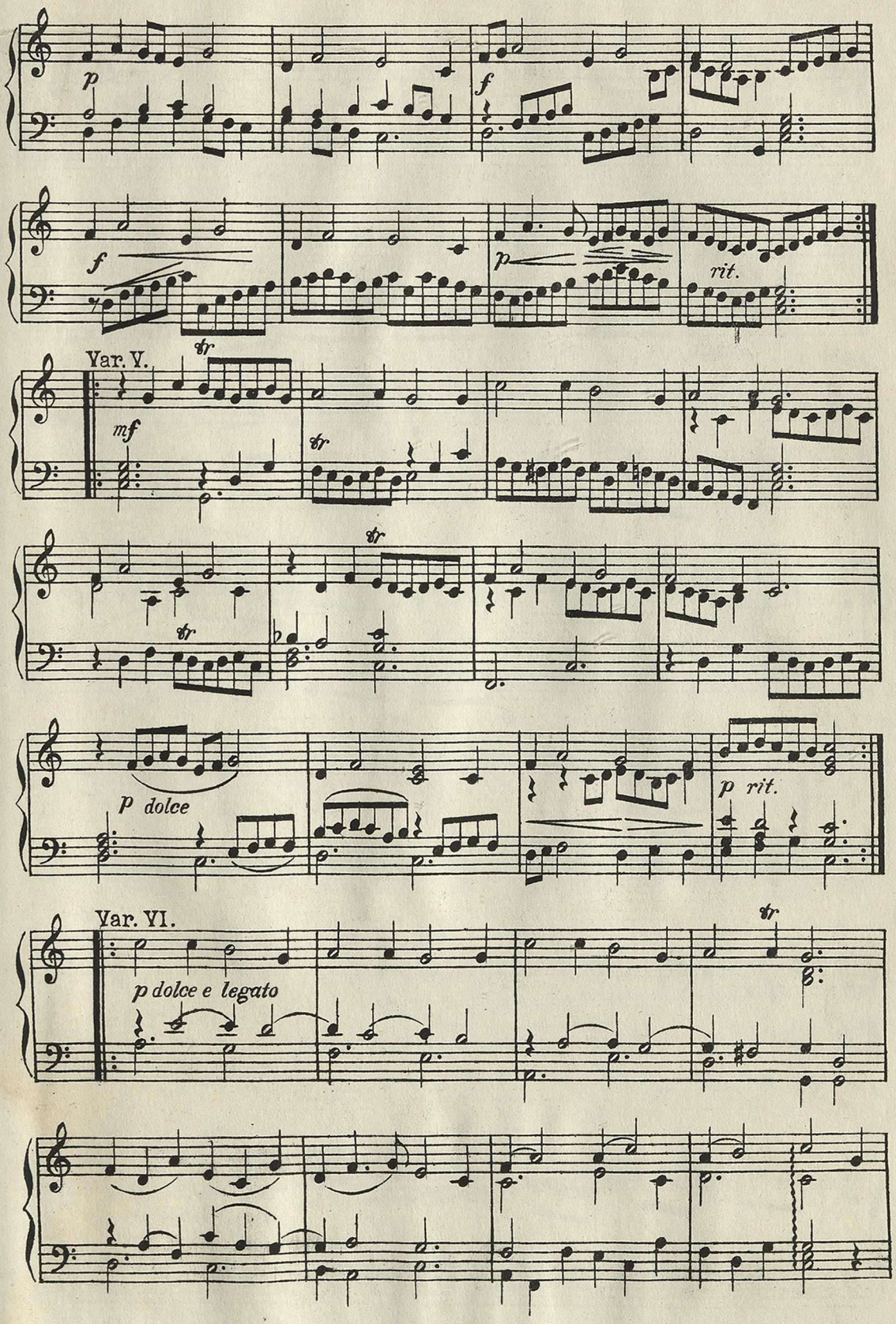
ВИЛЛЬЯМА БЁРДА (William Byrd 1538–1623.)

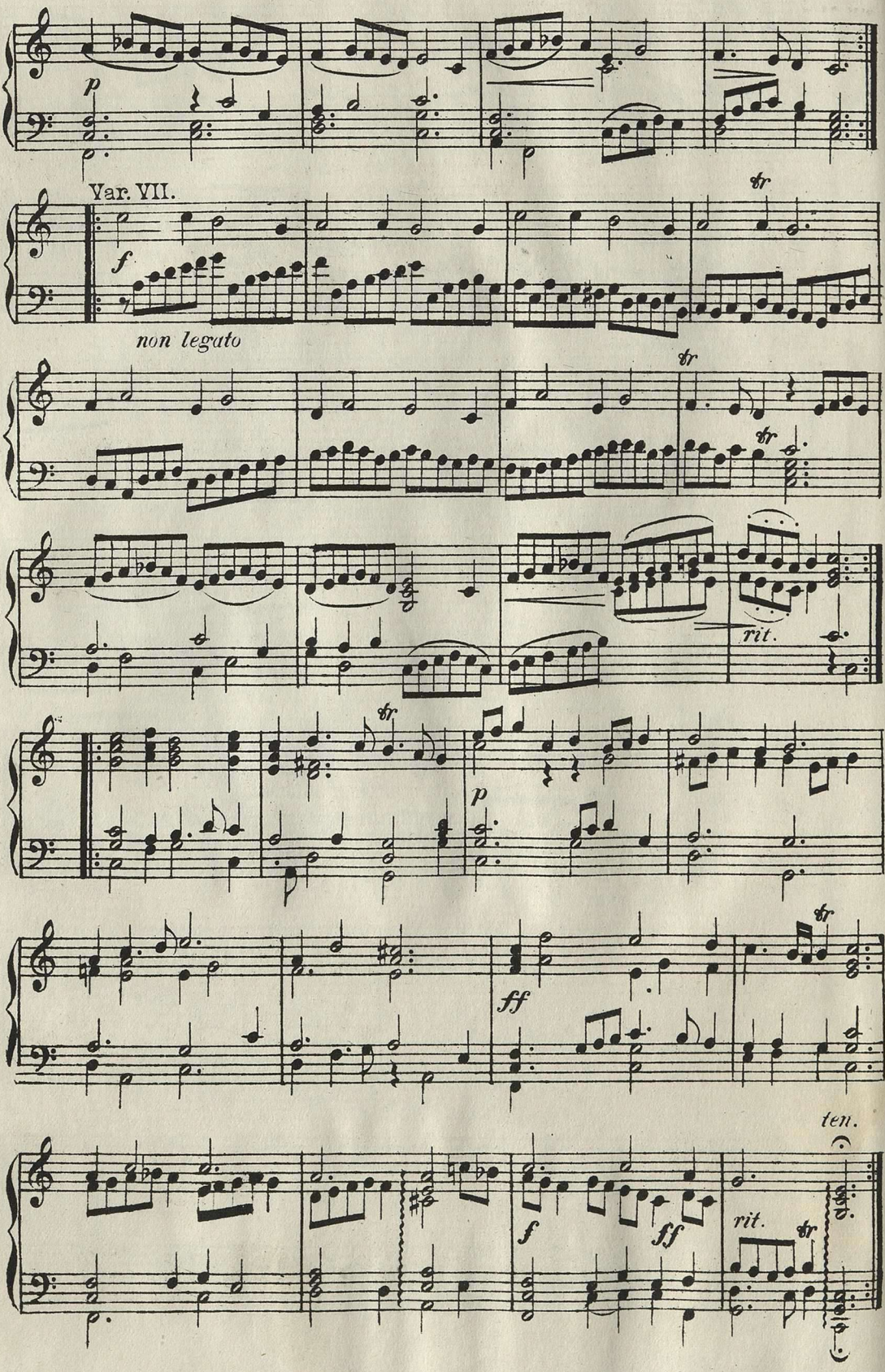
(См. стр. 119)




rit.
„The Carman's Whistle."
tr
p
mf
cresc.
f
p dolce
sf
ten.
Var. I.
pp
cresc.


ten.
ten.
ten.
tr
ten.
Var. II.
tr
f
pp
f
pp
tr
ten.
ten.
f
p dolce
tr
rit.
Var. III.
dolce
ten.
f
p dolce
rit.
Var. IV.
f
marcato


p
f
f
p
rit.
Var. V.
tr
mf
tr
tr
tr
p dolce
p rit.
Var. VI.
tr
p dolce e legato

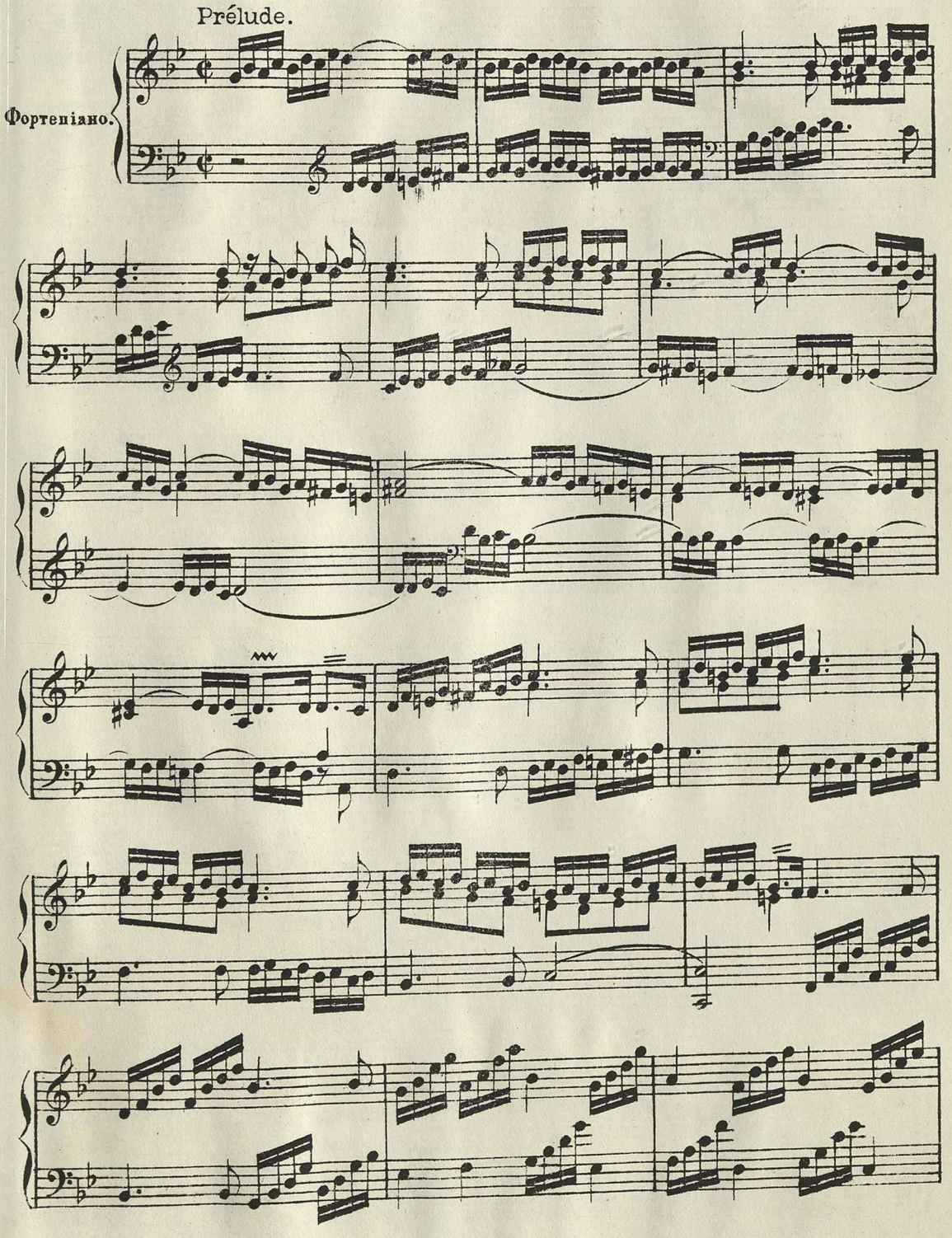

p
Var. VII.
f
tr
non legato
tr
tr
rit.
tr
p
tr
ff
ten.
f
ff
rit.
tr

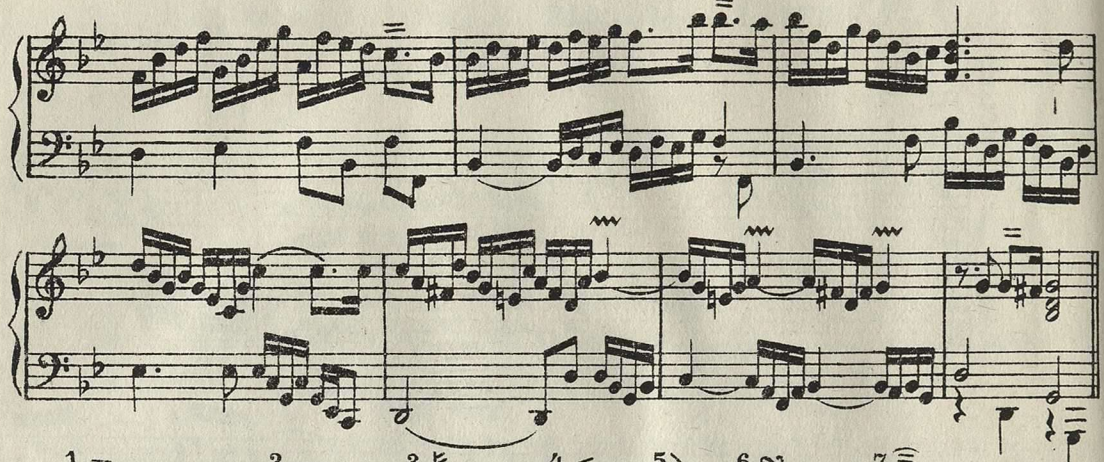
№ 93. Сюита Г. Пёрселя (H. Purcell. 1658-1695.)

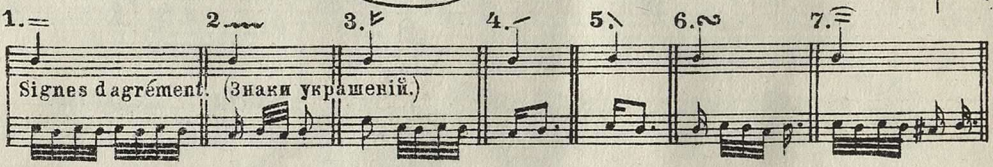
(см. стр. 120.)

Prélude.

Фортепіано.

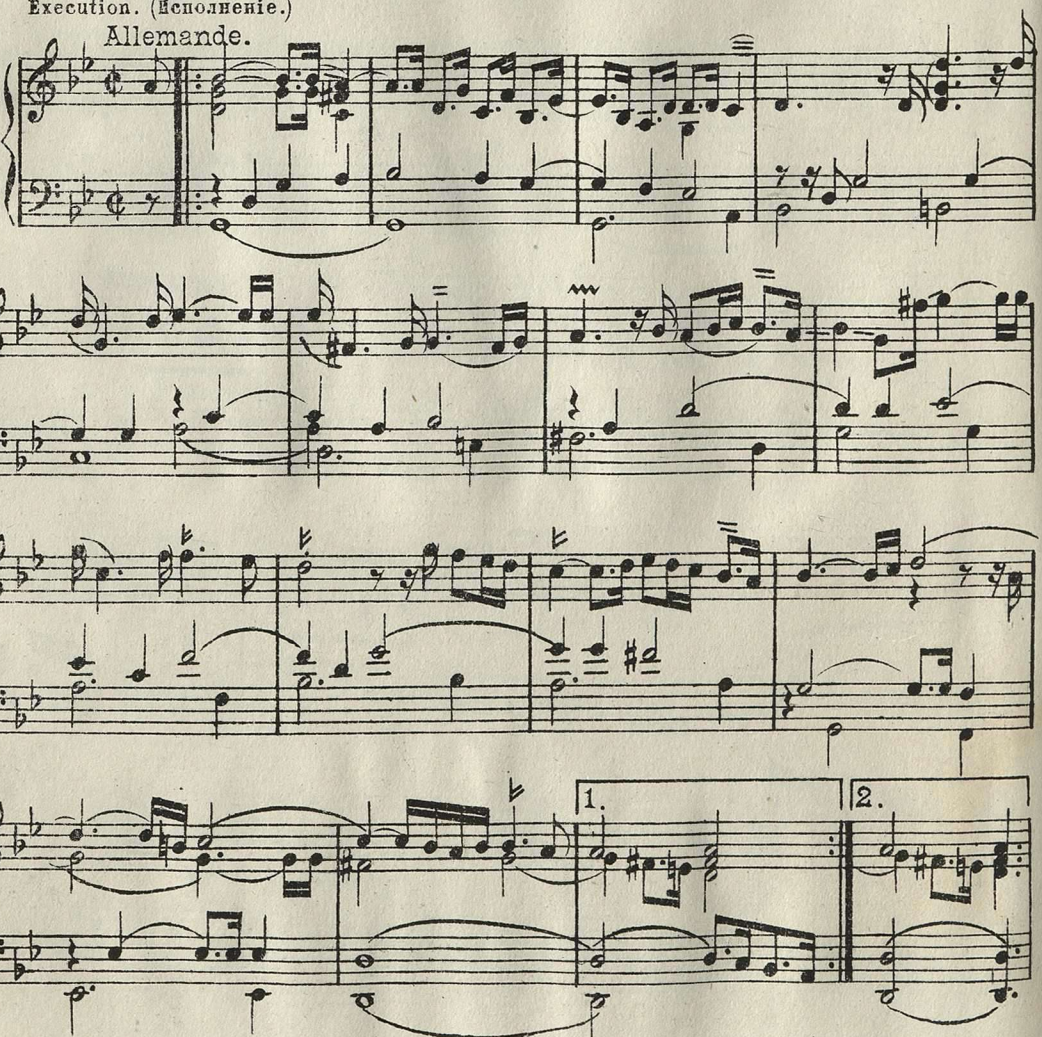


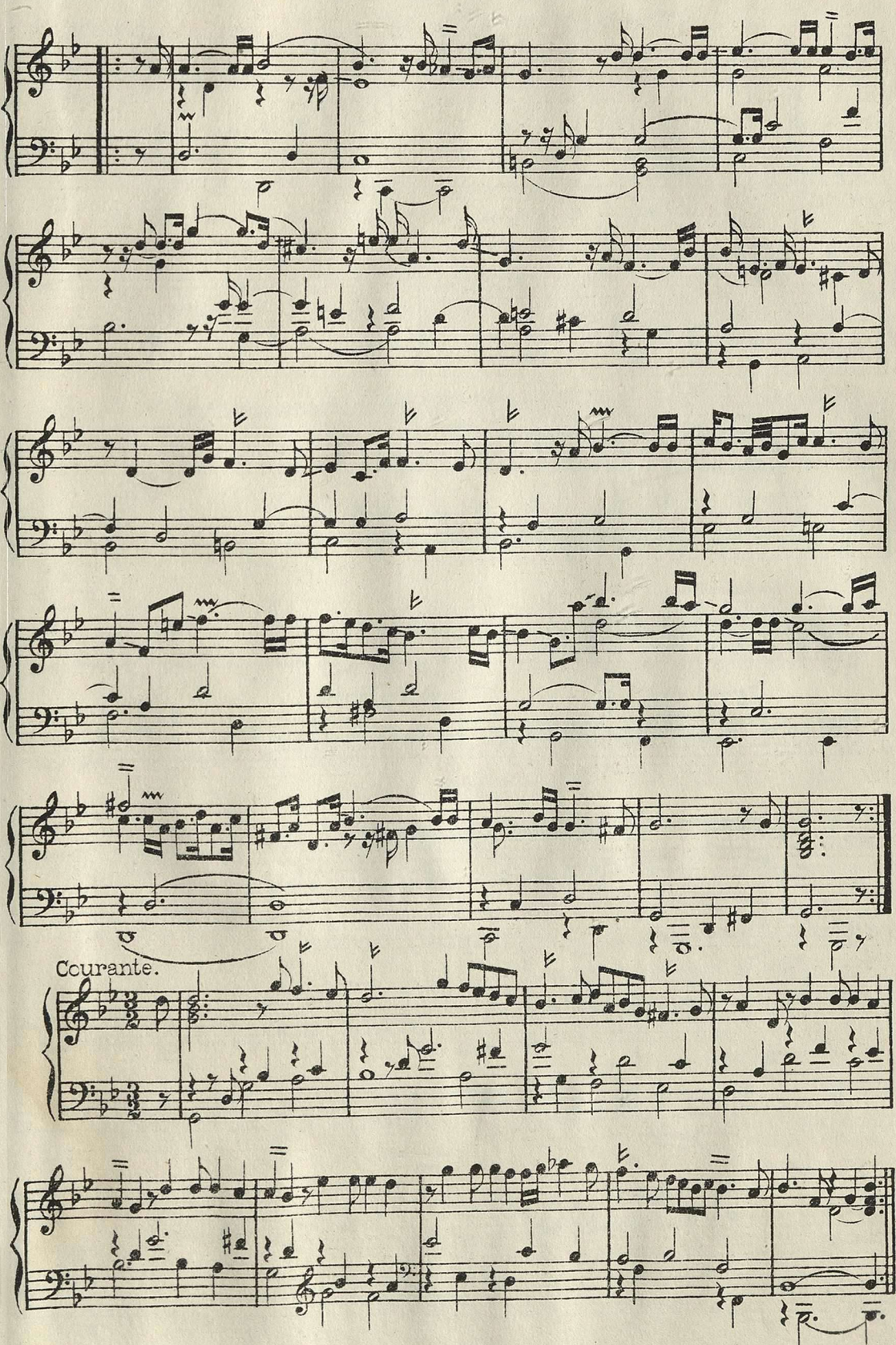


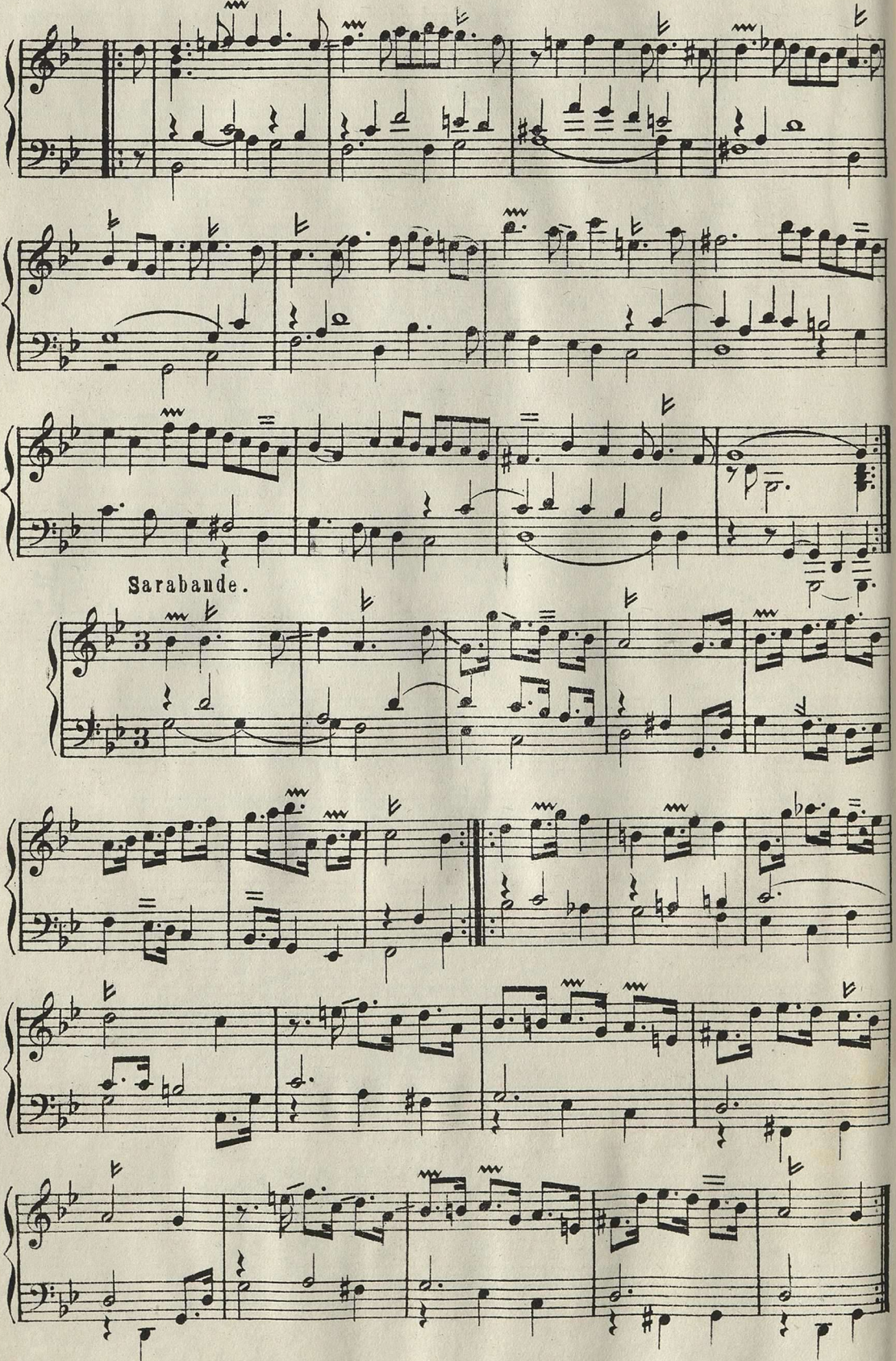


Execution. (Исполненіе.)

Allemande.




Courante.


Sarabande.

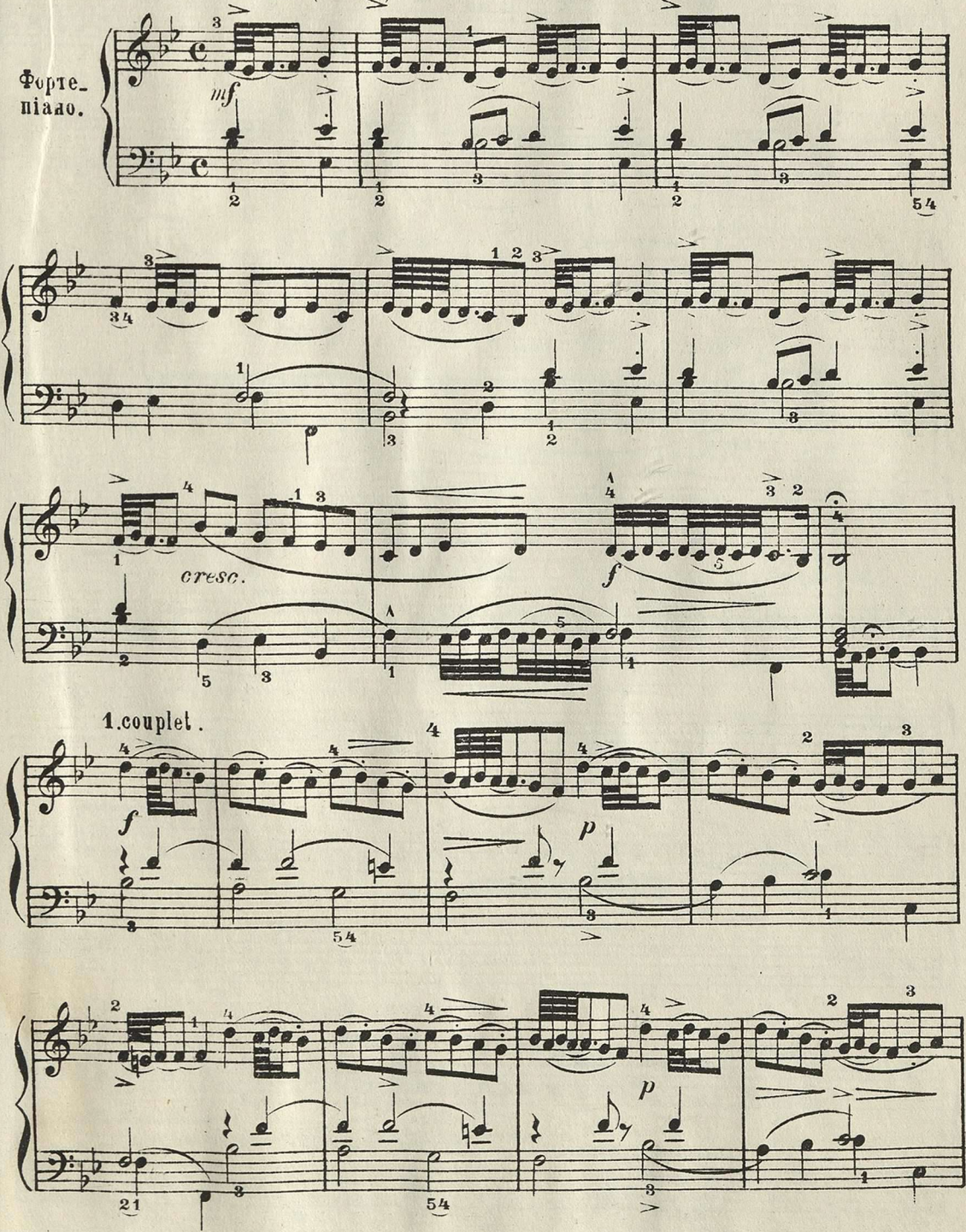
№ 94.

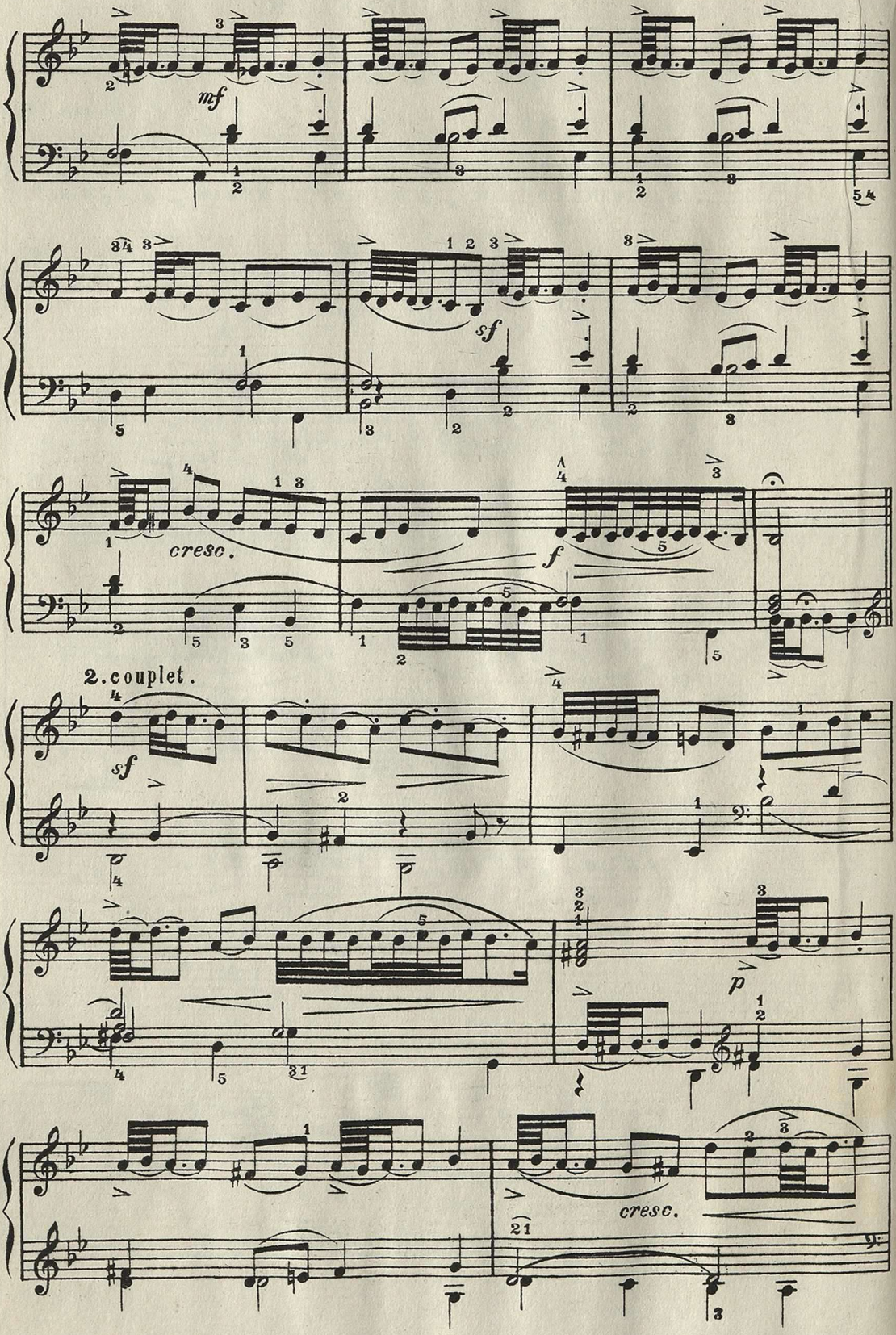
François Couperin:
„LES MOISSONNEURS."
„ЖНЕЦЫ"
Франсуа Куперена (1668–1733.)

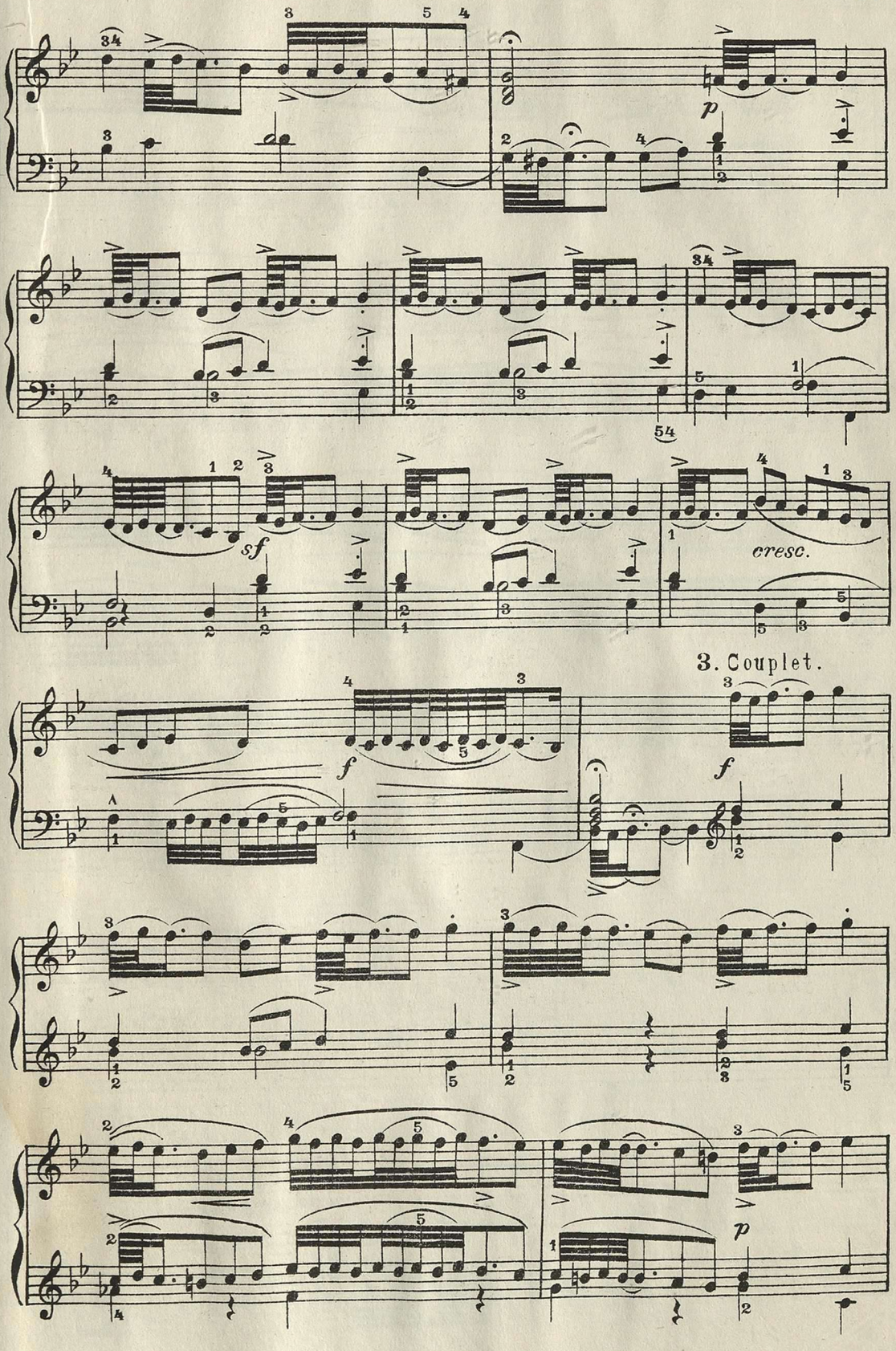
(См. стр. 120.)

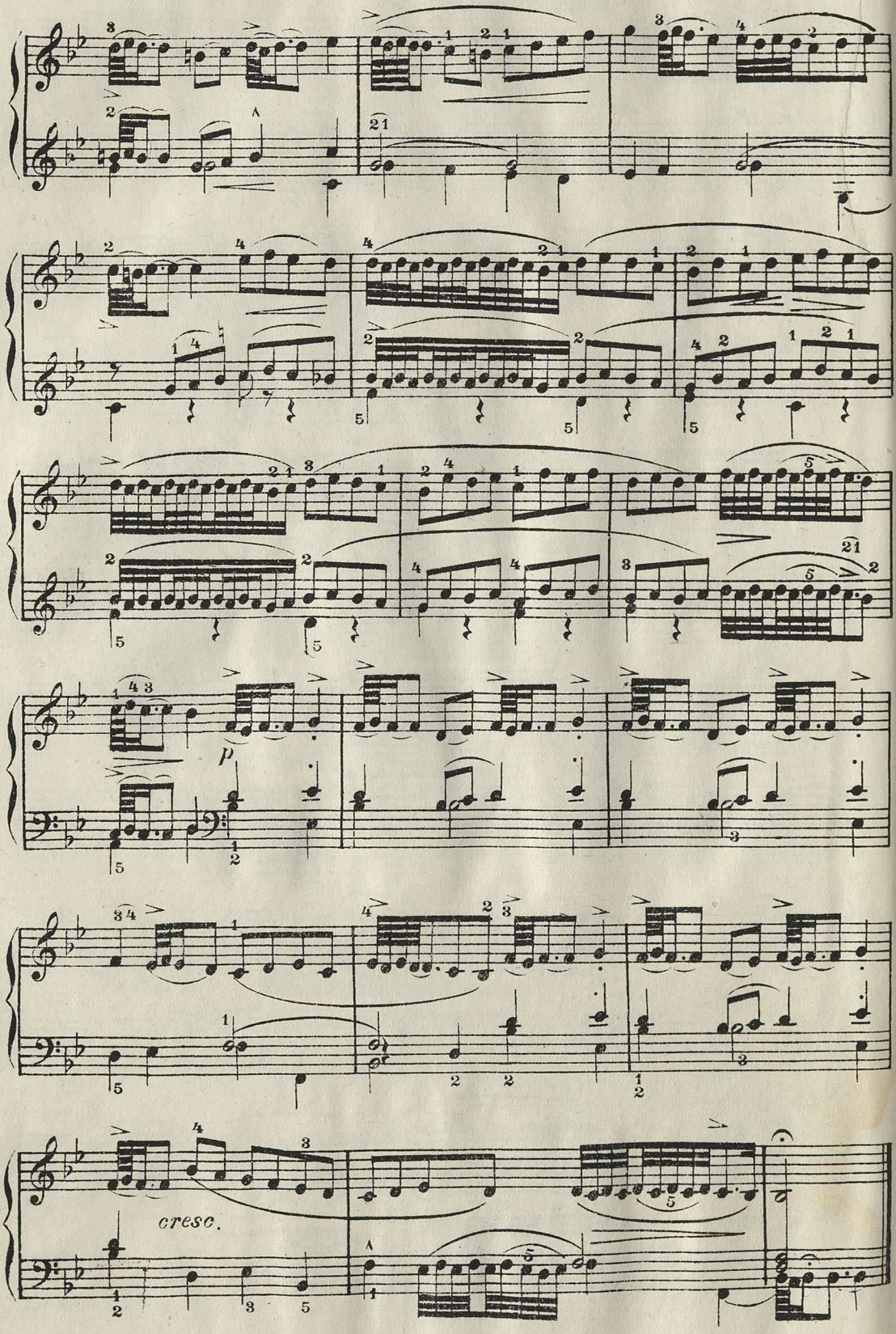
Gaiement (весело.)

Фортепіано.




mf
sf
cresc.
f
2. couplet.
sf
p
cresc.


p
sf
cresc.
3. Couplet.
f
f
p


p
cresc.

№ 95.

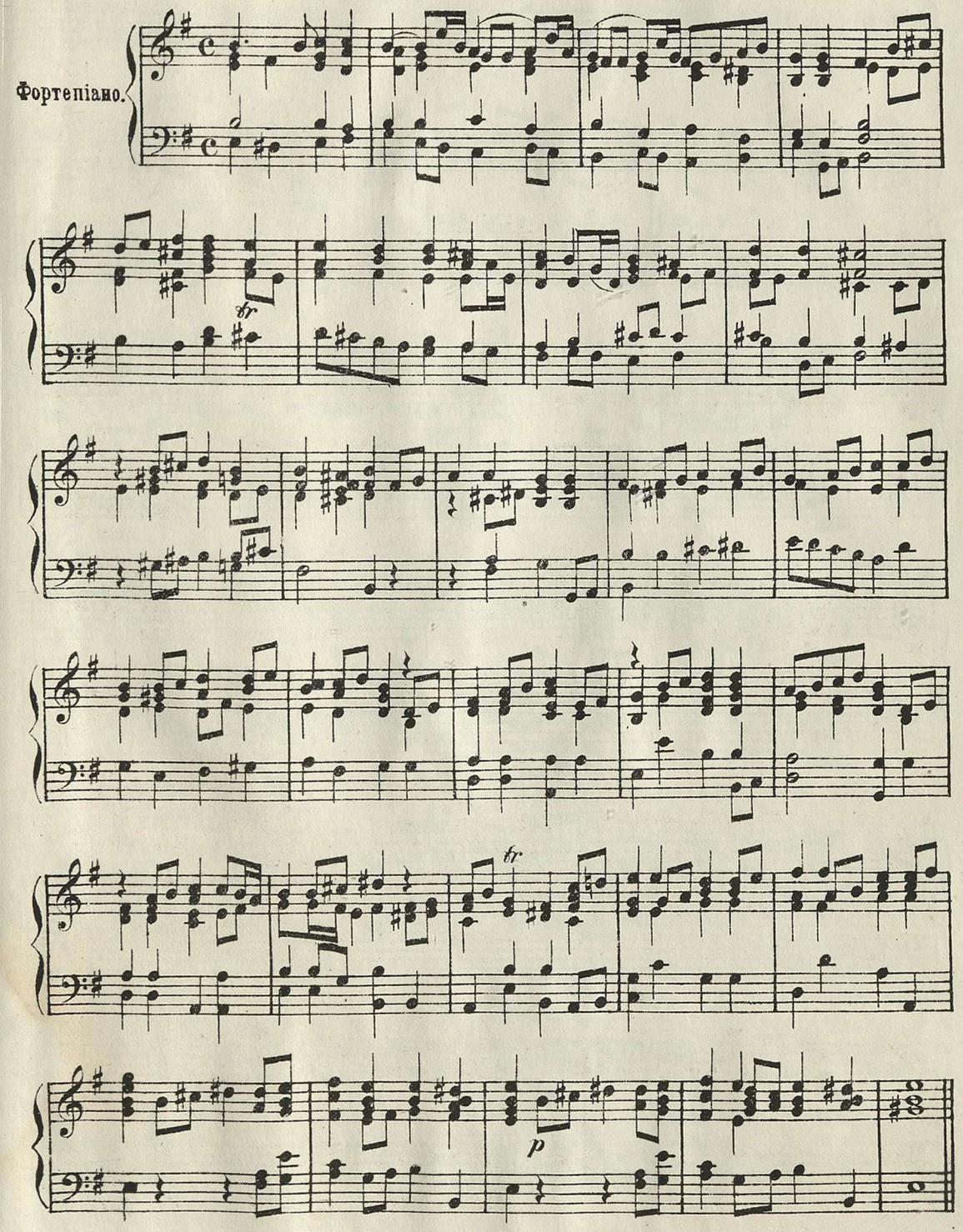
„SOUNATA“

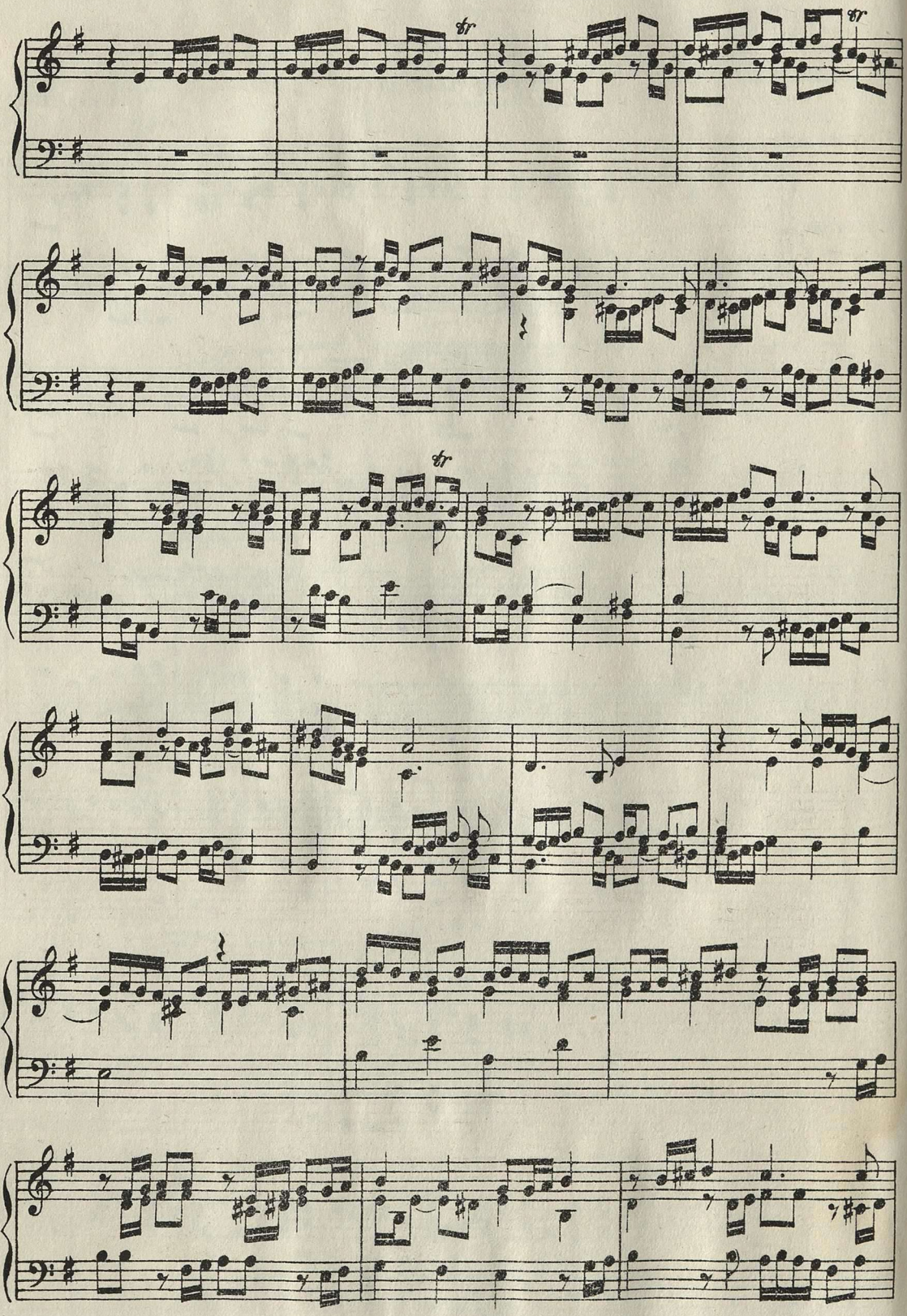
J. Kuhnau.

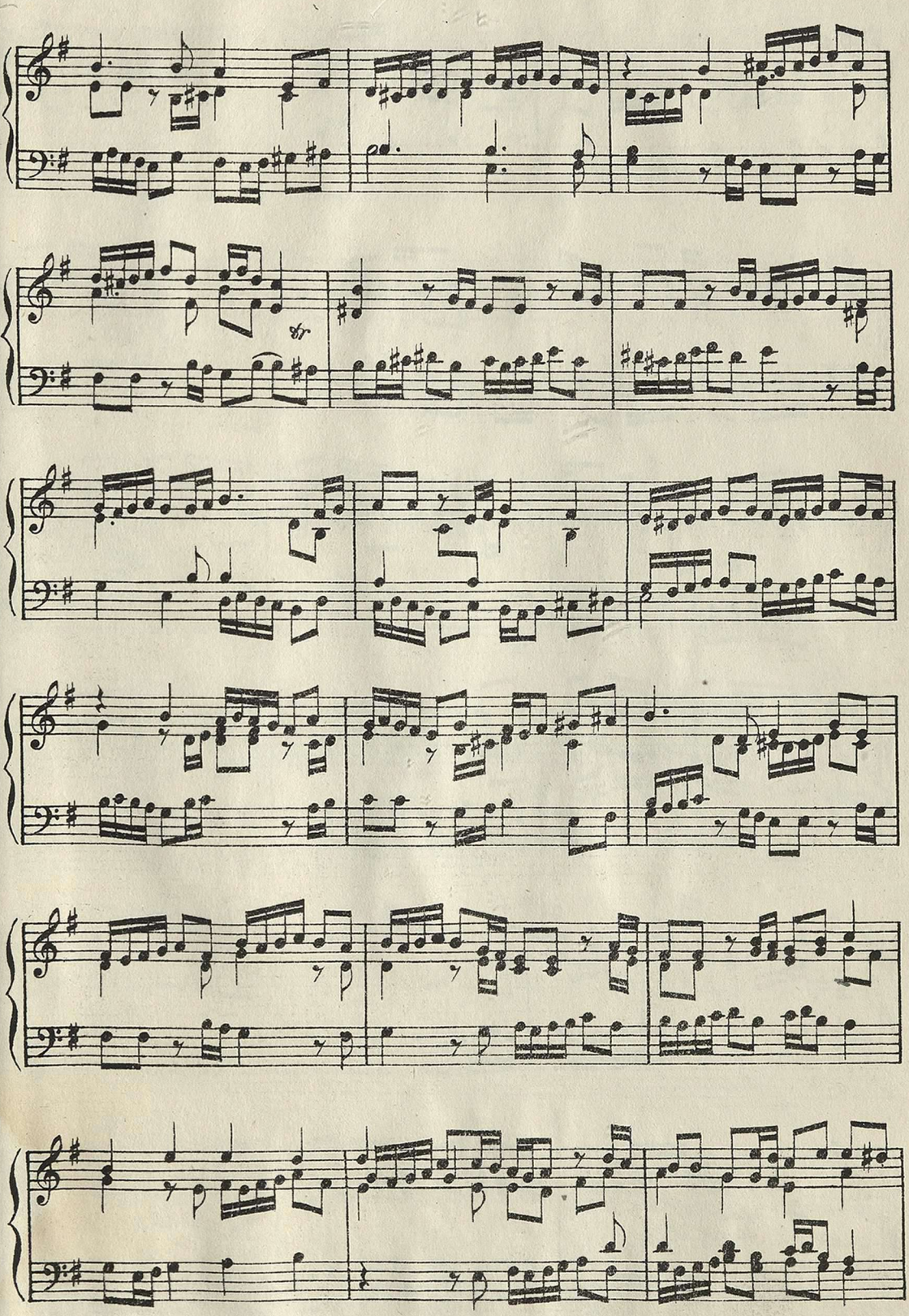
„СОНАТА“

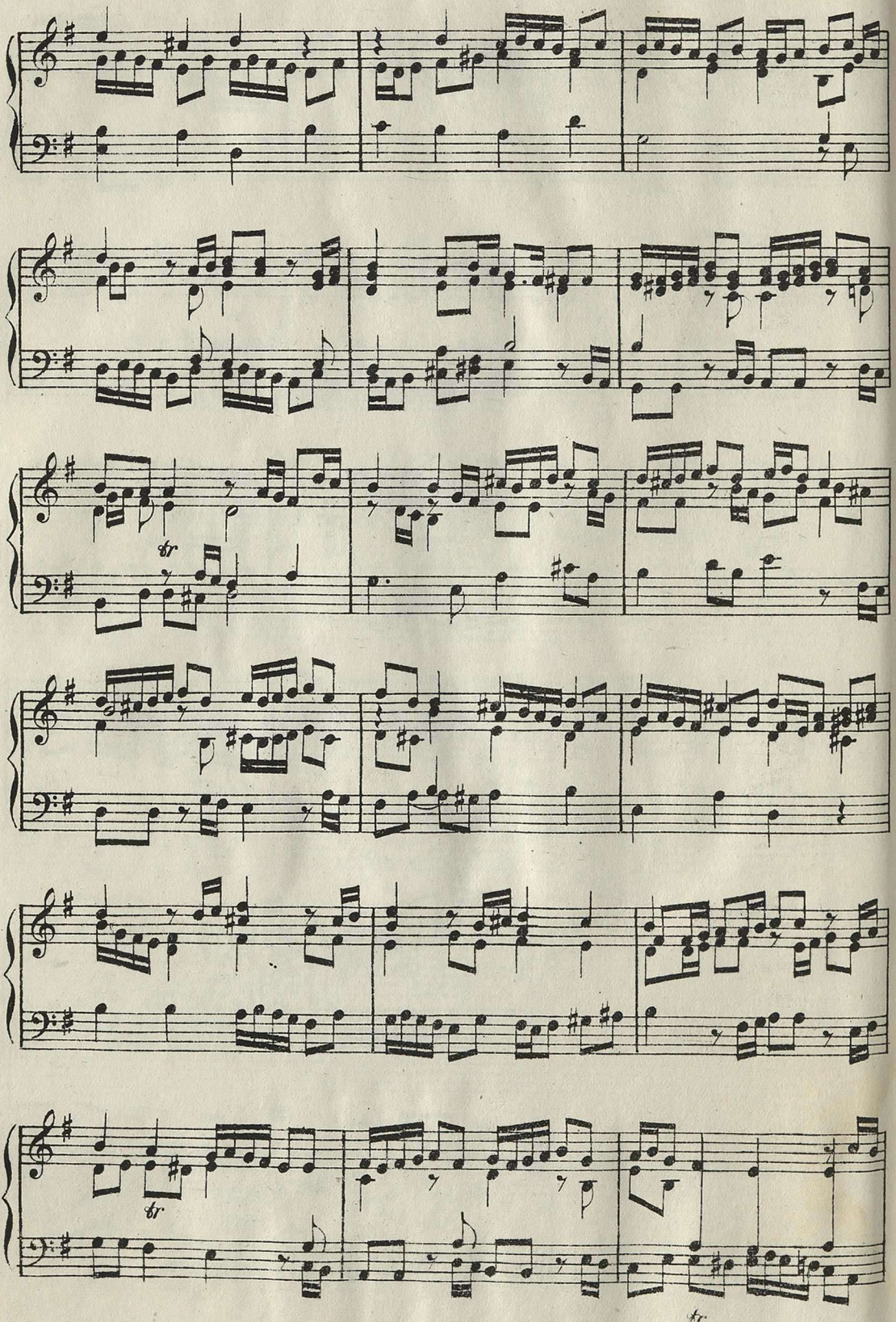
I. Кунау (1667–1722.)

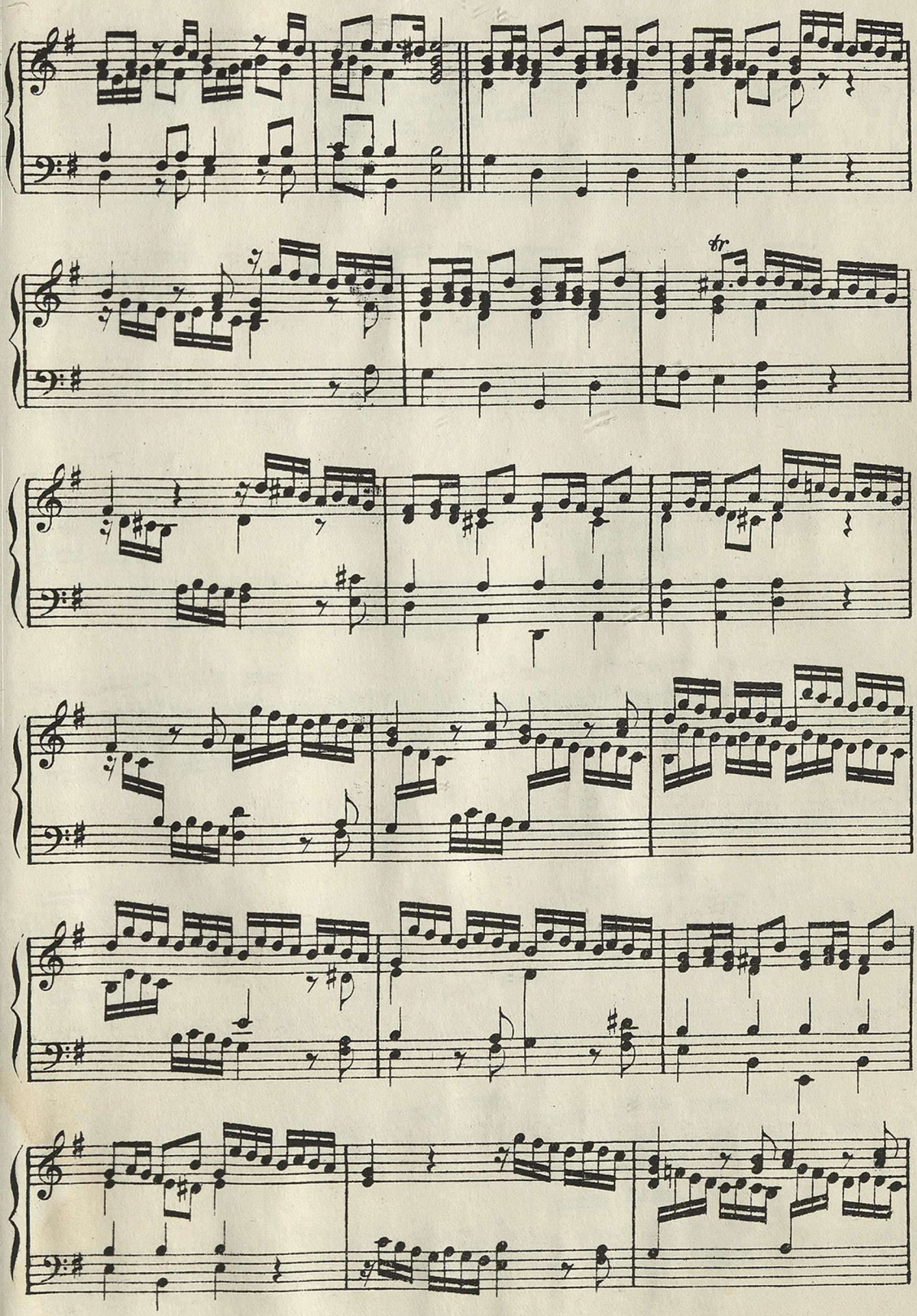
(См. стр. 121.)

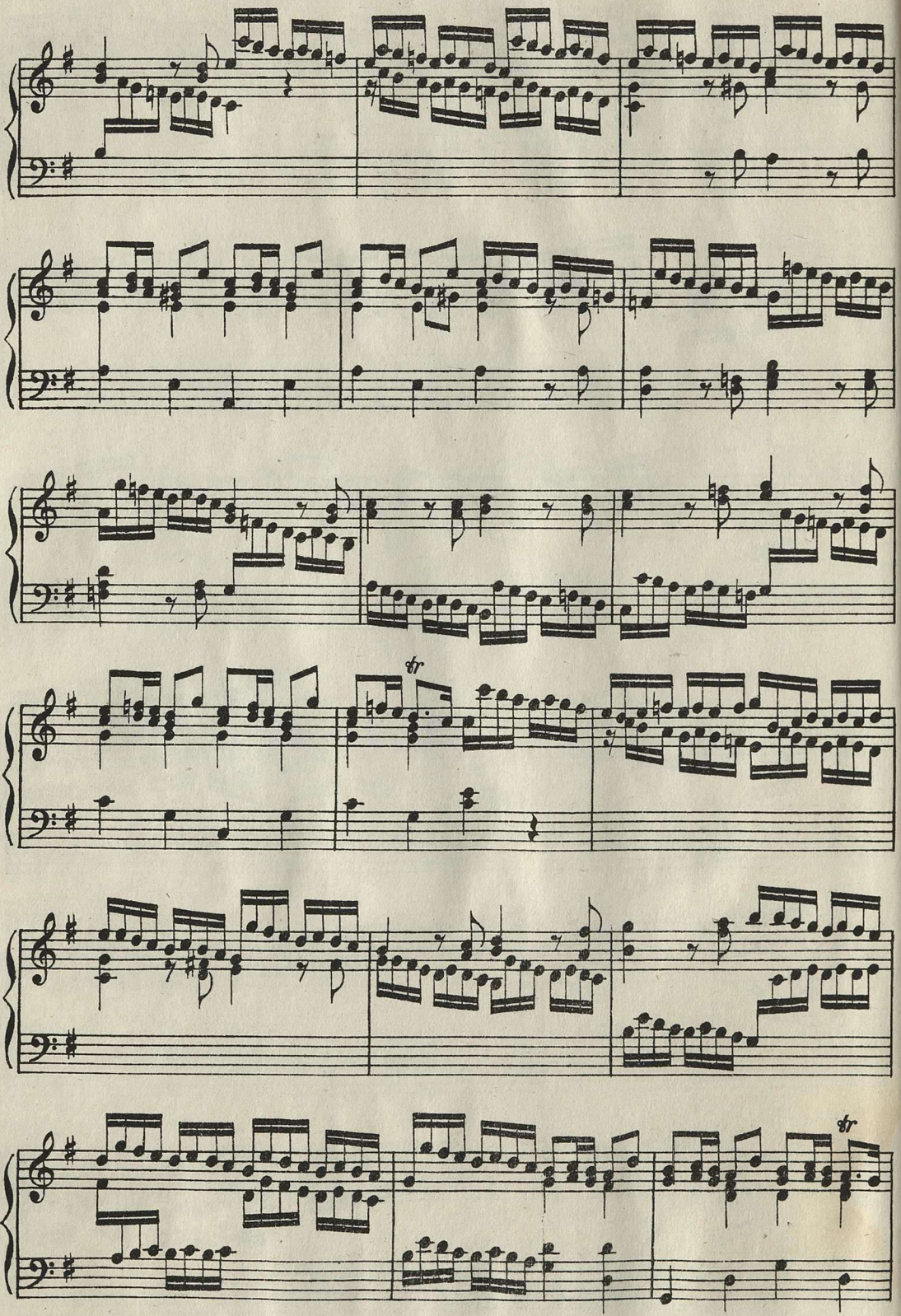


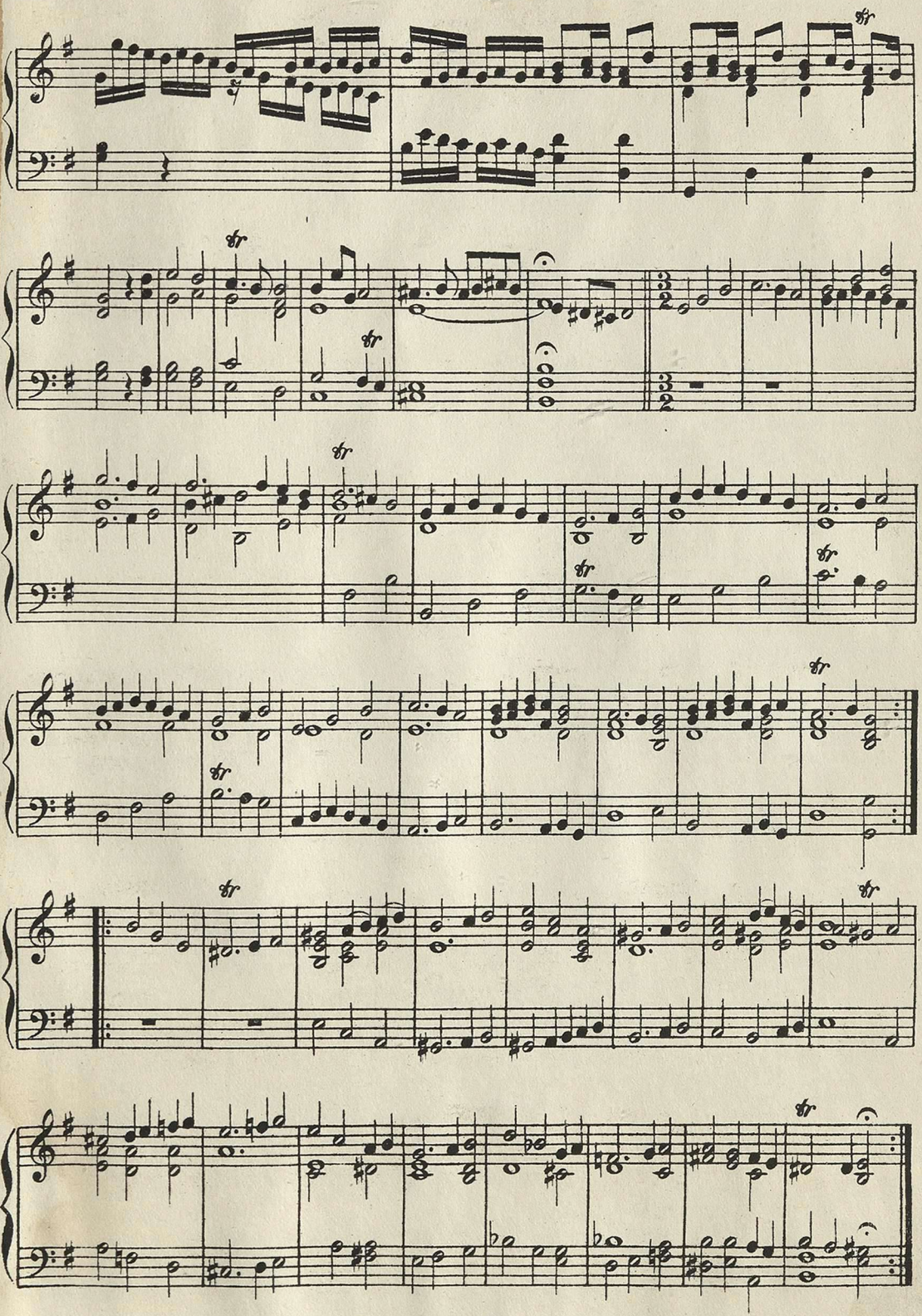

tr
tr
tr




tr
tr
tr


tr


tr
tr



Грав. и печ. В. А. ВАЦЛИКА, Литейный пр. 45–8.

ПОПРАВКИ И ДОПОЛНЕНІЯ.

Страница 1, строка 9 снизу. Напечатано: Исторія образовательныхъ искусствъ и литературы. Слѣдуетъ читать: Образовательныя искусства и литература. На той же страницѣ высказано мнѣніе о томъ, что музыка коренится въ крикѣ. Разныя мысли о происхожденіи музыки читатель можетъ найти въ книгѣ А. А. Неустроева: Происхожденіе музыки, Спб. 1892, R. Wallaschek, Primitive Music, London, 1893 p. 230—262, W. Knight, The Philosophy of the beautiful. London, 1893. Part. II, p. 157.

Страница 3, строка 7 снизу: послѣ слова ворчитъ пропущена запятая. Строка 13 снизу на той же страницѣ: напечатано Deusième, слѣдуетъ читать Deuxième.

Страница 5. Для ознакомленія съ первобытной музыкой см. R. Wallaschek, Primitive Music, London, 1893. Къ сожалѣнію, я не могъ воспользоваться этой книгой въ текстѣ, потому что ее получилъ послѣ того, какъ глава о первобытной музыкѣ была напечатана. По той же причинѣ принужденъ ограничиться лишь указаніемъ на слѣдующія книги: Anthropologie, Paris, 1893, t. IV, № 4, p. 440. Verneau, Les races humaines, p. 760. Karl von den Steinen, Unter den Naturvölker Zentralbrasiliens. Berlin. 1894. s. 494. Folk-Tales of Angola collected and edited by Heli Chatelain. Boston and New York. 1894. Appendit.

Страница 7. По поводу пѣнія на Маркизскихъ островахъ Wallaschek, въ своей книгѣ: Primitive music, въ которой оно помѣщено подъ № 24, говоритъ, что голосъ, поднимающійся отъ ми къ соль и опускающійся отъ соль къ ми проходитъ черезъ четверти тоновъ (см. приложеніе къ этой книгѣ, стр. 7).

Страница 10, строка 1 сверху: послѣ слова l'art запятая не нужна.

Страница 11, строка 25 и 26. Напечатано Тэйларъ, слѣдуетъ читать Тэйлоръ.

Страница 13. Интересная статья о музыкѣ китайцевъ И. Коростовцева: „Театръ и музыка въ Китаѣ“ въ Вѣстникѣ Европы, 1894 г. іюнь.

Для ознакомленія съ музыкой Востока могутъ служить слѣдующія работы: T. Pigott, The music and musical instruments of Japan. London 1893 (въ книгѣ Pigott'a нѣсколько произведеній японской музыки крайне важныхъ для ознакомленія съ названнымъ искусствомъ). L. A. Smith, The music of Japan (см. The nineteenth century 1894 г. December. № 214). G. Grove, Notes on Siamese musical instruments. London. 1885. Mary and Margaret W. Leitch, Seven years in Ceylon. Stories of mission life, p. 34.

Страница 14. Несмотря на всѣ старанія, я не могъ добыть перевода текста въ Весеннемъ гимнѣ въ честь Кришны.

Страница 15, строка 27 сверху: вмѣсто слова mueical слѣдуетъ читать musical.

Страница 20, строка 4 и 5 снизу: напечатано relisgieux, слѣдуетъ читать religieux.

Страница 22. Въ книгѣ Геварта (Fr. Aug. Gevaert): Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. Gand, 1875, t. I, p. 374—375 помѣщенъ гимнъ Геліосу съ аккомпаниментомъ китары, написанномъ въ характерѣ предполагаемой древне-греческой полифоніи.

Въ Allgemeine Musik-Zeitung, 1894. 5 Oktober, № 40. S. 519, было напечатано извѣстіе объ открытіи древне-греческой мелодіи съ аккомпаниментомъ.

Въ строкѣ 27 сверху той же страницы послѣ слова Пиндару вмѣсто тире нужна запятая.

Страница 23. Рейнахъ написалъ о Гимнѣ Аполлону, найденномъ въ Дельфахъ, въ La Revue de Paris, 1894, 15 juin, № 10, статью: Une page de musique grecque.

Въ строкахъ 31 и 40 той же страницы, вмѣсто 1893, слѣдуетъ читать 1894.

Страница 36, строки 1 и 2: вмѣсто словъ: была написана, слѣдуетъ читать было написано.

Страница 39, строка 11 сверху: напечатано ко, слѣдуетъ читать къ.

Страница 42, строка 13 снизу: напечатано скорйное, слѣдуетъ читать скорбное.

Страница 43, строка 13 сверху: вмѣсто Gevaërt, слѣдуетъ читать Gevaert; строка 15 сверху: вмѣсто Esthéitique, слѣдуетъ читать Esthétique.

Страница 44, строка 17 сверху: напечатано Палистриной, слѣдуетъ читать Палестриной; въ строкѣ 20 послѣ слова Leben точка не нужна.

Страница 45, строка 2 снизу: вмѣсто S. 100-й слѣдуетъ читать S. u.

Страница 48, строка 6 снизу, вмѣсто слова измѣненіями, слѣдуетъ читать измѣненіямъ.

Страница 50, строка 15 снизу: вмѣсто слова пользовалась, нужно читать пользовалось.

Страница 53, строка 5 снизу: вмѣсто слова prophetus, слѣдуетъ читать prophetae.

Страница 54, строка 16 сверху: вмѣсто слова достойно, слѣдуетъ читать достойна; строка 35 сверху; напечатано сатурналій, слѣдуетъ читать сатурналій; строка 5 снизу: послѣ слова праздники запятая не нужна.

Страница 55, строка 18 снизу: напечатано парадныхъ, слѣдуетъ читать народныхъ.

Страница 56, строка 6 снизу: къ слову аккомпаниментъ нужно прибавить цыфру 21.

Страница 58, строка 21 сверху: напечатано mayen слѣдуетъ читать moyen; строка 23 сверху: вмѣсто цифры XIV, слѣдуетъ читать XIII; строка 11 снизу: вмѣсто слова des, слѣдуетъ читать der.

Страница 59, строка 8 сверху; послѣ слова дѣло нужна точка.

Страница 61, 3-й тактъ Фо-бурдона: вмѣсто ре, нужно до,

Страница 6, въ предпослѣднемъ тактѣ примѣра двойного контрапункта въ верхнемъ голосѣ вмѣсто соль нужно си.

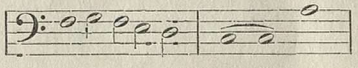
У Grove: A dictionary of music and musicians, t. III, p. 766—767, а также въ новомъ изданіи книги Чеппелля: Chappell, Old englisch popular Music. London, 1893, Vol. I, p. 10—13 транскрипція канона: „Sumer is icumen“ октавой выше.

Въ строкѣ 10 сверху той же 62 страницы: напечатано контапунктъ, слѣдуетъ читать контрапунктъ; строка 26 снизу: напечатано Haikins, слѣдуетъ читать Hawkins.

Страница 63, строка 1 снизу: къ слову исчезаютъ прибавить цыфру 46.

Страница 64, строка 17 снизу: напечатано Yol, слѣдуетъ читать Vol. I.

Страница 65. Въ пѣснѣ „Mais qu'il vous viegne“ въ нижнемъ голосѣ, въ 6-мъ и 7-мъ тактѣ есть пробѣлъ, который Амбросъ (см. Ambros, Geschichte der Musik, Breslau, 1864, II, S. 409) предлагаетъ восполнить такъ:



Кизеветтеръ по поводу текста этой пѣсни замѣчаетъ, что онъ очевидно переписанъ человѣкомъ, совершенно не знавшимъ языка, на которомъ этотъ текстъ написанъ (См. Kiesewetter, Geschichte der europaeisch-abendlaendischen oder unsrer heutigen Musik. Leipzig. 1846. Beilagen. S. VIII).

Въ строкѣ 5 сверху той же (65) страницы: напечатано Kiessewetter, слѣдуетъ читать Kiesewetter.

Страница 66. О параллельныхъ квинтахъ и октавахъ у прежнихъ композиторовъ см. Spitta, I. S. Bach. Leipzig. 1873. I, S. 62.

Страница 68, строка 23 сверху: напечатано Breslaw, слѣдуетъ читать Breslau.

Страница 69, строка 7 сверху: закрыть скобку послѣ слова минорная, а не послѣ слова тональность.

Страница 72, строка 23 снизу: вмѣсто слова приходящихъ, слѣдуетъ читать проходящихъ.

Страница 77, строка 1 сверху: напечатано Индерландско, слѣдуетъ читать Нидерландской.

Страница 78, строка 22 сверху: напечатано LonDon MDCCLXXXIXIII, слѣдуетъ читать London MDCCLXXXIX, Vol. III; въ строкѣ 31 той же страницы послѣ цыфры 96 нужна точка вмѣсто двоеточія.

Страница 81, строка 10 сверху: напечатано представител, слѣдуетъ читать представители.

Страница 85, строка 7 снизу: послѣ цыфры 198 нужна запятая.

Страница 87, строка 13 снизу: напечатано Gesthichte, слѣдуетъ читать Geschichte.

Страница 91, строка 22 сверху; послѣ слова совершенствѣ пропущена запятая.

Страница 96. Въ главу, посвященную обзору начала оперы, не вошла русская музыка потому, что матеріалъ по названному предмету въ промежуткъ времени, обнимаемый моей книгой, еще слишкомъ мало разработанъ. Недавно мнѣ любезно сообщилъ И. А. Шляпкинъ, которому я выражаю свою искреннюю благодарность, изъ его еще не вышедшаго въ свѣтъ труда по исторіи русскаго театра, интересный музыкальный отрывокъ, относящійся къ 1673 г. Вѣроятно, онъ будетъ помѣщенъ въ эту приготовляемую къ печати книгу.

Страница 97. Кажется „Дафне“ Пери никогда не была изпана. Музыка къ этой оперѣ потеряна, за исключеніемъ немногихъ отрывковъ, включенныхъ Каччини въ его „Nuove Musiche“ (1602). (См. Grove, A. dictionary of music and musicians. London. 1880. vol. II, p. 691).

Страница 102. Въ текстѣ пѣнія Главка напечатано done, слѣдуетъ читать donc.

Страница 104, строка 16 снизу: послѣ слова Корелли пропущена запятая.

Страница 106, строка 3 сверху: напечатана Crysander, слѣдуетъ читать Chrysander; въ строкѣ 28 передъ словомъ Джакопо точки не нужно.

Страница 108, строка 13 снизу: послѣ слова Скарлятти нужна точка.

Страница 109, строка 28 сверху: напечатано Lei des, слѣдуетъ читать Leidens.

Страница 112. Въ предпослѣднемъ тактѣ нотнаго примѣра въ нижнемъ голосѣ вмѣсто ре нужно ми.

Страница 113, строка 6 сверху: напечатано вѣк, слѣдуетъ читать вѣка; въ строкѣ 32 сверху послѣ слова Преторіусъ нужна запятая; въ строкѣ 40 послѣ слова клавишъ вмѣсто точки нужна запятая.

Страница 119. О „Carman's Whistle, см. W. Chappell, Old english popular music, London, 1893, Vol, I, p. 253—254.

Въ строкѣ 3 снизу той же страницы послѣ слова Бёрдъ нужна точка.

Страница 123, строка 6 сверху, напечатано Wasieewski, нужно читать Wasielewski; въ строкѣ 27 снизу напечатано einzeln, слѣдуетъ читать entzeln.

Страница 133, строка 3 сверху; послѣ слова палаткахъ пропущено слово Гилала; въ строкѣ 14 снизу послѣ слова Egyptiens слѣдуетъ читать London, 1836. Въ строкѣ 11 сверху той же страницы слово amen не нужно. Прочія негочности, вкравшіяся въ еврейскій текстъ, написанный буквами латинскаго алфавита, знающіе еврейскій языкъ благоволятъ исправить сами.

Страница 136, въ Tannhauser's Busslied, во второй строкѣ вмѣсто Zu слѣдуетъ читать Nu.

Страница 138, строка 13 снизу: напечатано Iudei, слѣдуетъ читать Iudaei:

Страница 139, строка 8 снизу: напечатано Lhudc, слѣдуетъ читать Lhude; во 2 строкѣ снизу вмѣсто Hole's слѣдуетъ читать Hale's.

Страница 140, строка 11 сверху; напечатано Sumers icumen, слѣдуетъ читать Sumer is icumen; въ строкѣ 8 снизу напечатано Crhiste, слѣдуетъ читать Christe: въ строкѣ 10 и 11 снизу напечатано ecus слѣдуетъ читать escus.

На страницѣ 142, въ 10 строкѣ снизу, послѣ слова всесожженіе нужно поставить точку съ запятой; въ 20 строкѣ снизу вмѣсто лукаво, слѣдуетъ читать лукавое; въ 21 строкѣ снизу вмѣсто мене слѣдуетъ читать меня, въ 22 строкѣ снизу вмѣсто бея слѣдуетъ читать без—, въ строкѣ снизу вмѣсто милосту слѣдуетъ читать милости.

Страница 143, строка 16 снизу: послѣ слова verbinden нужна запятая.

Страница 144, строка 8 снизу: вмѣсто iu слѣдуетъ читать in; въ 10 строкѣ сверху послѣ слова Wort слѣдуетъ уничтожить запятую.

Страница 145, строка 16 сверху: напечатано ch, слѣдуетъ читать che; строка 17 сверху: напечатано uole, слѣдуетъ читать duole.

Страница 146, строка 19 сверху: послѣ слова И нужна запятая; въ строкѣ 24 напечатано sahd, слѣдуетъ читать sahe; въ строкѣ 5 снизу послѣ слова Armide нужна точка; въ строкѣ 7 снизу послѣ слова jeux нужна запятая.

Страница 147, строка 14 сверху: вмѣсто слова !a нужно читать ma; въ строкѣ 9 снизу передъ словомъ conduisez нужна запятая

Страница 148, строка 1 сверху: напечатано Влуждающій органъ, слѣдуетъ читать Блуждающій органъ; въ строкѣ 15 снизу напечатано Bockh, слѣдуетъ читать Böckh; въ 21 строкѣ сверху напечатано: Aria do capo, стр. 108, слѣдуетъ читать: Aria da capo, стр. 99 и 108.

Страницы 149, 150 и 151. Въ спискѣ музыкальныхъ терминовъ пропущены: камтата, см. стр. 68—99,107, месса см. стр. 68, 72, ораторія, см. стр. 97, 98, параллельныя квинты см. стр. 59, 66 97 116. 118, 123, 124.

ЦѢНА 5 РУБЛЕЙ.

Типографія и Нотопечатня В. А. Вацлика Литейный 45—8.

2019374297